REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXX. Band. 2. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1907.

Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahlsdarstellung.

Von Dr. **Curt Sachs.**

I.

Der kunsthistorische Terminus »Abendmahl« deckt eine größere Menge von Darstellungskreisen, die zum Teil miteinander in keinem typologischen Zusammenhange stehen. Man könnte die Einteilung nach historischen, liturgischen und symbolisch-allegorischen Darstellungen vornehmen. Die historischen wären dann unterzuteilen in diejenigen, die die Einsetzung der Eucharistie beim letzten Abendmahl Christi, und die, welche die Verratsankündigung, die Kenntlichmachung des Verräters und Christus mit den Jüngern nach dem Weggange des Judas geben; die liturgischen in solche, bei denen Christus selbst (oder auch Johannes) als Meßpriester zelebriert, und solche, bei denen Geistliche die Kommunion austeilen oder selbst kommunizieren; in der letzten Rubrik würden Stoffe untergebracht werden müssen wie die Opfer Abels und Melchisedeks; die Personifikation der Kirche als Spenderin des Abendmahls; die Erhörung des Meßgebetes; Christus im Himmel thronend mit einer Hostie in der Hand.[1])

Die folgende Abhandlung befaßt sich lediglich mit denjenigen Werken, welche die Verratsankündigung und die Kenntlichmachung des Verräters darstellen; selbstverständlich werden andere Darstellungskreise, wie die Einsetzung des Sakramentes und die Fußwaschung, dann einbezogen werden, wenn sie ikonographisch zum Thema gehören.

Im Zusammenhange hat eigentlich nur Eduard Dobbert über das Abendmahl gearbeitet. Neben ihm kommen Forscher wie Riegel mit seinem Werk »Über die Darstellung des Abendmahles besonders in der toskanischen Kunst« (Leipzig 1869, 2. Ausgabe 1882) nicht in Betracht. Dobbert hat die Materie zweimal ausgiebig bearbeitet, einmal für die byzantinische Kunst allein (die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst, S.-A. aus Zahns »Jahrbücher für Kunstwissenschaft«, Leipzig 1872), dann im »Repertorium für Kunstwissenschaft« 1894—1895 für die bildende Kunst bis gegen den Schluß des 14. Jahrhunderts. Er hat nicht nur die wichtigsten Werke des früheren Mittelalters zusammengestellt und versucht ihre Entwicklung darzulegen, sondern er hat auch

[1]) Vgl. Dobbert im Repertorium für Kunstwissenschaft 1895, S. 353 ff.

äußerst wertvolle Hinweise auf die Zusammenhänge der frühmittelalterlichen Literatur mit der bildenden Kunst geliefert. Wenn nun doch der Versuch gemacht wird, das Abendmahl neu zu behandeln, auch diejenige Epoche, die schon in Dobbert den berufensten Interpreten gefunden hat, so glaubt der Verfasser darin eine Berechtigung seiner Arbeit zu finden, daß er nach einem anderen Gesichtspunkt vorgegangen ist, nämlich dem systematischen, der für seine Absichten mehr zu versprechen schien. Es handelte sich darum, zu erkennen, wie die Richtungslinie der deutschen Abendmahlsentwicklung verläuft, und zu diesem Ende erwies sich der Weg für eine überschauende Voruntersuchung geeigneter, der anstelle des Entwicklungsfadens den Verlauf der hauptsächlichsten Fasern gibt und so die Intensität des Fadens an jeder Stelle zeigt. Als günstigste Haupteinteilung ergab sich dabei diejenige, welche, dem Theater entnommen und in dem Zusammenhang der Abendmahlsdarstellungen mit dem Theater berechtigt, die Ausgestaltung des Vorgangs der Ausgestaltung der Bühne gegenüberstellt. So wird denn ein Überblick gewonnen, wie die Ankündigung des Verrates, die Kenntlichmachung des Verräters, das Verhalten der beteiligten Personen dabei, des Johannes, des Petrus und der übrigen Jünger im Laufe der Jahrhunderte wechselt und welche Differenzen sich in der Ausstattung der Details, der Komposition, der Gruppierung, der Form des Tisches, der Physiognomie des Judas und seiner Tracht usw. herausgebildet haben. Es wird bei einem derartigen analytischen Vorgehen leichter möglich sein, sich auf Einzelfragen einzulassen und etwa besondere Einwirkungen wie die vonseiten des geistlichen Schauspiels zu erörtern.

Für die Ankündigung des Verrates liegen drei biblische Quellen vor, streng genommen eigentlich nur zwei: Das Evangelium Matthäi und das des Johannes; dazu tritt im Anschluß an Matthäus mit unwesentlicher Modifikation Lukas. Der erste Evangelist berichtet:

»Und da sie aßen, sprach er: Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten. Und sie wurden betrübt, und huben an, ein jeglicher unter ihnen, und sagten zu ihm: Herr, bin ichs? Er antwortete und sprach: Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchte, der wird mich verraten. Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben stehet; doch weh' dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verraten wird! Es wäre ihm besser, daß derselbige Mensch nie geboren wäre. Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach: Bin ich's Rabbi? Er sprach zu ihm: Du sagst es.« (26, 21—25)

Bei Lukas wird der Verräter überhaupt nicht gekennzeichnet. Es heißt da:

»Doch siehe, die Hand meines Verräters ist mit mir über Tische. Und zwar des Menschen Sohn gehet hin, wie es beschlossen ist; doch

wehe demselbigen Menschen, durch welchen er verraten wird! Und sie fingen an, zu fragen unter sich selbst, welcher es doch wäre unter ihnen, der das tun würde. Es erhub sich auch ein Zank unter ihnen, welcher unter ihnen sollte für den Größten gehalten werden.«

(22, 21—24.)

Am ergiebigsten indessen ist das vierte Evangelium:

»Da solches Jesus gesagt hatte, ward er betrübet im Geist, und zeugete und sprach: Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten. Da sahen sich die Jünger untereinander an, und ward ihnen bange, von welchem er redete. Es war aber einer unter seinen Jüngern, der zu Tische saß an der Brust Jesu, welchen Jesus lieb hatte. Dem winkte Simon Petrus, daß er forschen sollte, wer es wäre, von dem er sagte. Denn derselbige lag an der Brust Jesu, und er sprach zu ihm: Herr, wer ist's? Jesus antwortete: Der ist's, dem ich den Bissen eintauche und gebe. Und er tauchte den Bissen ein und gab ihn Judas, Simons Sohn, dem Ischarioth. Und nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn. Da sprach Jesus zu ihm: Was du tust, das tue bald. Dasselbige wußte aber niemand am Tische, wozu er's ihm sagte. Etliche meineten, dieweil Judas den Beutel hatte, Jesus spräche zu ihm: kaufe, was uns not ist auf das Fest; oder, daß er den Armen etwas gebe. Da er nun den Bissen genommen hatte, ging er sobald hinaus. Und es war Nacht«. (21, 13, 21—30)

Es wird nun zunächst zu untersuchen sein, wie sich die deutsche Kunst bei der Darstellung des Abendmahles zu ihren Quellen verhält. Der Matthäustext liefert dem Künstler spärliche Anregungen: Christus spricht, die Apostel sind betrübt und dringen in den Herrn, Judas greift in die Schüssel zusammen mit dem Heiland. Wesentlich ist das letztere. Reichlichere Ausbeute gewährt der Johannestext: Die Jünger blicken einander an, Johannes liegt an Christi Brust, ihm winkt Petrus, Johannes fragt den Herrn, Christus taucht den Bissen ein und reicht ihn Judas; dieser hat den Beutel; der Satan fährt in ihn; er entfernt sich.

Es ist nun nicht auffallend, daß die Künstler den Johannestext als die ergiebigere Quelle vorzogen, und daß fast alle Abendmahlsdarstellungen das vierte Evangelium zur Grundlage haben. Auffallend aber ist, daß aus der unendlichen Menge der Abendmahlsbilder einige wenige, zeitlich zusammenliegende auftauchen, die sich auf Matthäus stützen.

Die Hauptstücke dieser Gruppe sind zwei Miniaturen in Codices vom Anfang des 11. Jahrhunderts, in der Staatsbibliothek zu München und in der Biblioteca Queriniana zu Brescia. Der Münchener (Cim. 57. cod. lat. 4452) ist dem Bamberger Dom im Jahre 1014 von Heinrich II. geschenkt worden. Beide gehören der von W. Vöge nachgewiesenen rheinischen Malerschule

an. Die Miniatoren dieser Handschriften haben das Matthäusevangelium benutzt, mit der Verschiedenheit, daß Judas auf der Münchener Malerei den Bissen in die Schüssel taucht, während auf der Brescianer der Verräter mit der Rechten nach einem Fisch auf der Tafel greift, indes die Linke eine abwehrende Bewegung macht, gleichsam als wollte er, noch im Augenblick der Kennzeichnung, den Verdacht von sich abweisen.

Dabei muß überraschen, daß beide Male das Bild nicht dem Matthäus-, sondern dem Johannesevangelium beigegeben ist, ein Beweis dafür, daß eine alte Tradition mit neuen Einflüssen stritt. Die deutschen Künstler, aus dem Johannestext schöpfend, waren gewöhnt diesem die Illustration beizugeben; daß sie die alte Gewohnheit nicht aufgaben in dem Momente, als sie innerlich unlogisch geworden war, bürgt dafür, daß der Wechsel der Quelle kein bewußter, selbständiger gewesen ist, daß es sich um die Übernahme von außen kommender Vorbilder gehandelt hat.

Die Provenienz dieser Vorbilder kann keinem Zweifel unterliegen. Man hat sich heute wieder etwas von der F. X. Krausschen Unterschätzung des byzantinischen Einflusses auf das Abendland entfernt und ist sich der mannigfachen Einwirkungen von Osten her für das 11. Jahrhundert bewußt geworden. Unsere beiden ersten Bilder sind überdies noch in anderen Punkten von Byzanz abhängig. In beiden Fällen befindet sich Christus am linken Ende der Tafel, auf der Münchener Miniatur liegt er sogar halb. Beide Male begleitet er seine Rede mit der rechten Hand, während die linke eine Schrift hält, bei M. eine Rolle, bei B. ein Buch. Immerhin haben beide Künstler durchaus frei mit ihren Vorbildern geschaltet, denn der Rest der Darstellungen ist völlig abendländisch, vor allem die Isolierung des Judas, die kein byzantinischer Künstler jemals vorgenommen hat. Wie locker schließlich doch der Zusammenhang mit dem Morgenlande gewesen ist, zeigt u. a. das goldene Altarantependium des Aachener Münsters, welches um das Jahr 1000 wohl neben vielen anderen Einzelheiten auch die byzantinische Sigmaform des Tisches übernahm, aber aus Unverständnis das herumlaufende Polster, das den Sodalen zum Aufstützen diente, in einen erhöhten Rand verwandelte.

Jedenfalls ist unbestreitbar, daß in der gesamten deutschen Kunst, wie es schon Dobbert für das frühe Mittelalter behauptet hat, der Johannestext durchgängig maßgebend gewesen ist. Die wenigen widersprechenden Stücke sind von der byzantinischen Kunst abhängig, in der ja umgekehrt, wie Dobbert nachgewiesen hat, Matthäus den leitenden Text geliefert hat.

Während die eben besprochenen Codices mit einer Darstellung nach Matthäus den Johannestext illustrieren, kommt auch der umgekehrte Fall häufig vor, daß in Bilderbibeln und Evangeliarien Darstellungen nach Johannes bei Matthäus zu finden sind. Mitunter begleitet eine solche

Illustration sogar Texte, die ausdrücklich aus Matthäus und Lukas schöpfen und Johannes übergehen. Beispielsweise trägt ein Speculum humanae salvationis des 15. Jahrhunderts (o. O. u. J., Hain 14929) die Überschrift: » Cena dñi. Matth. XXVI et Lu. XXII «. Man kann daraus entnehmen, daß die deutsche Kunst sich nicht dazu herabgelassen hat, lediglich zur wörtlichen Illustration zu dienen, sondern daß sie sich in völliger Unbefangenheit wie selbstverständlich an das rein künstlerisch ergiebigste anschloß.

Auf die Frage, ob die durchgängige Bevorzugung des Johannesevangeliums wirklich stets bewußt war, also künstlerische Gründe hatte, geben die Dichtungen des Mittelalters die Antwort.

Für das frühe Mittelalter hat Dobbert eine große Anzahl von Dichtungen nachgewiesen, die den Hergang nach Johannes schildern: Die Schriften des hl. Ambrosius, die Predigten Bedas, die Gedichte Alcuins, der Heliand, die Reden des Gallus, Cyprian, Chrysostomus, Hrabanus Maurus, Paschasius Radbertus, Otfrieds Krist, Ekkehart IV. u. a.

Auch für die spätere Zeit kann man, wie wir sehen werden, eine Bevorzugung des vierten Evangeliums feststellen, aber auch andrerseits eine ganze Reihe von Texten anführen, die dem ersten folgen.

Bereits im Augsburger Passionsspiel[2]) spricht der Salvator:

»Dess hand mit mir in die schissel gat,
der selbig ist, der mich verrat«.
Also verschaidt des mentschen kind,
als die bücher geschriben sind.
O we we vnd aber we
geschicht dem selben ymmer me!
Dem mentschen wär besser gewesen,
sein muotter wär sein nie genesen,
Der das rain vnschuldig bluot
verkäft hat vmb schnedes guot,

Judas scarioth

Sag an, maister, mainstu mich?
soll ich nun yetz verratten dich?

Saluator

Ich sag dir, iudas, zu der frist,
du hast es gesagt als es ist.

Also eine fast wortgetreue Wiedergabe des Matthäustextes. Am Ende freilich sagt Saluator

---

[2]) Aus Sanct Ulrich und Afra. München, Kgl. Hof- und Staatsbibliothek, Cod. germ. 4370, 15. Jahrh. Ed. Aug. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt. Leipzig 1880, p. 1—100.

Judas, gang hin vnd thuo das drat,
das du im hertzen wurdest zrat!
Judas stat auf vom tysch vnd lauft zuo der iuden rat.

Diese Bemerkung, die in den Evangelien nur bei Johannes vorkommt, ist in den Passionsspielen unter keinen Umständen zu vermeiden, weil der Dichter einen Übergang zu der nun folgenden Szene zwischen Judas und dem Hohen Rat braucht.

In gleicher Weise wie im Augsburger Spiel wird der Verräter auch im Oberammergauer Passionstext vom Jahre 1662 gekennzeichnet (Ed. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel, Lpz. p. 195—236).

Ein Beispiel für die Vermengung beider Überlieferungen bietet das Alsfelder Passionsspiel in der Kasseler Landesbibliothek. Die Kennzeichnung beginnt nach Ev. Matthäi und wird nach Johannes fortgesetzt:

»Finito rigmo Ihesus intingit, similiter et Iudas. Post hoc Iohannes ponit se ad pectus Ijesu et dicit: .... Ihesus respondet clandestine Iohanni dicens: Et cum hoc Ihesus porrigit Jude intinctum panem. Et sic Sathanas apparet Jude et dicit ei ....« (Ed. C. W. M. Grein, Alsfelder Passionsspiel, Kassel 1874).

Dazu bietet das Abendmahlsblatt des Wysehrader Kodex in der Prager Universitäts-Bibliothek[3]), der etwa ins Jahr 1130 zu setzen ist, eine Parallele. Christus taucht eine Brotrinde in den Becher, während gleichzeitig Judas einen Bissen in den Mund steckt. Diesem Matthäusmotiv stehen zwei Johannesmotive gegenüber: Johannes ruht auf Christi Schoß, und ein roter Vogel fliegt in Judas' Mund.

Ähnlich hatte schon hundert Jahre früher das Evangelistarium Kaiser Heinrichs III. aus Kloster Echternach in der Bremer Stadtbibliothek (Abb. H. A. Müller, Das Evangelistarium Kaiser Heinrichs III. in der Stadtbibliothek zu Bremen, in den Mitt. Z.-K. 1862, VII, 57 ff., Dobbert 366) Matthäus- und Johannesmotive nebeneinander benutzt: Judas berührt die Schüssel, indem er unter dem Arm seines Nachbarn Petrus hindurchfährt, gleichsam als könne er es nicht mehr erwarten, von der Speise zu genießen; Christus aber hält ein Stück Brot in der Hand, das er sich abgeschnitten hat. Das stammt, wenn auch etwas konfuse, aus dem Matthäus (Christus taucht ja nicht eigentlich gleichzeitig mit Judas den Bissen in die Schüssel); dem vierten Evangelium ist des Johannes Lage an Christi Brust entnommen.

Ebenso läßt sechstehalb Jahrhunderte später Jakob Sunter, der Meister der Abendmahlsdarstellung in Melaun bei Brixen, Judas mit dem Herrn zusammen in die Schüssel greifen, während er Johannes an Christi Brust

3) Abb. Kraus, Christl. Kunst II, 236.

legt (Abb. bei H. Semper, Reisestudien über einige Werke tirolischer Malerei im Pustertal und in Kärnten, im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale II, 2, Fig. 14).

Ein anderes charakteristisches Beispiel für die Vermengung beider Überlieferungen bietet ein französisches Drama, die Passion des Arnoul Greban von 1452, in der es heißt:

JHESUS

l'ung de mes douze principaulx,
qui de sa main ose toucher
avec moy au plat pour manger,
me trahira sans nulle doubte.

Et notez ici que tous les apostres ont main dedans le plat et menjue Jhesus et Judas aussi . . .

und weiterhin:

Ici baille Jhesus le morceau de pain brun à Judas.

(Ed. G. Paris et G. Raynaud, Paris 1878, p. 235—236.)

Die wenigen Beispiele verschwinden gegenüber der erdrückenden Mehrheit der Johannes-Passionsspiele, und unsere Paradigmata selbst sind ja, wie wir gesehen haben, nicht frei von Motiven des vierten Evangeliums.

Im einzelnen nun gewährt das Johannesevangelium dem bildenden Künstler eine große Mannigfaltigkeit der Motive. Zunächst in der Ausgestaltung des Spieles zwischen Jesus und Judas.

Das Reichen der Hostie oder des Bissens läßt zwei Arten der Wiedergabe zu: Christus gibt den Bissen in Judas' Hand oder er steckt ihn in seinen Mund. Die zweite Fassung geht auf einen Gebrauch zurück, der im Mittelalter bei den kirchlichen Abendmahlsfeiern aufkam und den Zweck hatte, ein Krümeln und somit Verschwenden und Entheiligen des geweihten Bissens zu verhüten. Noch Luther in seiner Form. Missae von 1523 schreibt die Distributio per orem vor (Herzog, Real-Enc. [3], I, 71). Im Drama ist uns die Distributio per orem nirgends ausdrücklich vorgekommen. In der bildenden Kunst ist sie relativ selten, aus dem sehr einfachen Grunde, weil die Entgegennahme des Bissens mit dem Munde über den Tisch herüber bedeutend mehr Kompositionsschwierigkeiten verursacht als die andere Lösung. Ebensowenig wie sich in der Geschichte der Liturgie der Zeitpunkt feststellen läßt, in dem die Distributio per orem eingeführt worden ist, ebensowenig kann man in der Kunstgeschichte auch nur die weitesten zeitlichen Grenzen für ihre Darstellung ziehen. Es lassen sich lediglich Beispiele aus allen Gegenden und Zeiten anführen. Für das 11. Jahrhundert das Evangeliar des hl. Bernward im Domschatz zu Hildesheim (Abb. Dobbert 366 — Beißel,

des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim, Taf. XVIII), die Handschrift a VI 55 lat. im Stift St. Peter zu Salzburg (Abb. Swarzenski T. XXX, 84), 12. Jahrhundert: Der Bernhardskelch im Dom zu Hildesheim (Abb. Kratz, Der Dom von Hildesheim, Taf. V. 1); Der Liber Evang. ms. no. 9222 der Bibliothèque de Bourgogne zu Brüssel (Abb. Lacroix & Serré, Le moyen âge et la renaissance, vol. 2 Pl. L); der Reliquienschrein des hl. Andreas zu Siegburg (Abb. aus'm Weerth, Taf. XLVII, 1—1 b und XLVIII, 1—1 b); 13. Jahrhundert: Glasgemälde im Münster zu Straßburg (Abb. Martin & Cahier, Monographie de la Cathédrale de Bourges, père partie, Vitraux du XIIe siècle, Etude XII et XIV); Glasfenster in der Stiftskirche zu Bücken (Abb. Mittelalterliche Baudenkmäler Niedersachsens Bd. 2 Taf. 87); Sakramentar im Berliner Kupferstichkabinett (78 A 8); 14. Jahrhundert: Gotischer Teppich im Bayerischen Nationalmuseum zu München; Diptychon im Berliner Kaiser Friedrich-Museum; 15. Jahrhundert: Kupferstich des Meisters A. G. (B. VI. pag. 345. Nr. 1); 16. Jahrhundert: Gemälde der Sammlung Figdor zu Wien (Abb. Blätter für Gemäldekunde 1906, S. 180); Hans Holbeins d. J. Bild von 1515 in der Baseler Kunstsammlung; Albrecht Altdorfers Holzschnitt aus der Folge »Sündenfall« B. 31 (Abb. Sturge Moore, Altdorfer. London 1900); das Cranachsche Altarwerk in der Schneeberger St. Wolfgangskirche.

Im Anschluß hieran muß der ritualgeschichtlich interessanten Darstellung des Antiphonars Nr. 390—391 der Bibliothek zu St. Gallen aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts (Abb. Repertorium 1895, 359) gedacht werden, die eine getreue Illustration des Cyrill von Jerusalem bietet. Es heißt dort (Catech. myst. V, 21—22), die Gläubigen sollten »nicht mit ausgebreiteten Händen und auseinanderstehenden Fingern zur Eucharistie herantreten, sondern so, daß man die Linke unter die Rechte halte, die den König empfangen solle; in die hohle Hand empfange man den Leib Christi, indem man Amen antworte, und nachdem man behutsam die Augen durch Berührung mit dem heiligen Leibe geheiligt habe, solle man ihn genießen, acht habend, daß nicht etwas von ihm zugrunde gehe« (Funk, Kirchengeschichtliche Abhandlungen und Untersuchungen I 294). Diese merkwürdige Unterstützung der rechten Hand durch die linke beim Entgegennehmen der Hostie begegnet uns wieder in der St. Galler Handschrift.

Eine weitere Anregung, die das Johannesevangelium gibt, liegt in der Richtung der dramatischen Verknüpfung der beteiligten Personen. Zunächst das Spiel zwischen Jesus und Johannes.

»Es war einer unter seinen Jüngern, der zu Tische saß an der Brust Jesu, welchen Jesus lieb hatte. Dem winkte Simon Petrus, daß er forschen sollte, wer es wäre, von dem er sagte. Denn derselbige lag an der Brust Jesu, und er sprach zu ihm: Herr, wer ist's?«

Immer und immer von neuem hat die Kunst mit dem merkwürdigen Problem gerungen, das in der formalen Ausdeutung dieses Textabschnittes gestellt ist, ohne doch eigentlich jemals eine befriedigende Lösung zu finden.[4]) Der Grund ist unschwer einzusehen. Das Motiv des Ruhens an der Brust wird in einer Zeit berichtet, in der noch die alte orientalische Sitte des Liegens am Tische herrschte. Ein Ruhebett folgte dem Sigmabogen der Tafel, und man lag auf ihm in der Weise, daß ein Ellbogen sich auf ein um den Tisch herumlaufenden Polster stützte, während die freie Hand die Speisen zum Munde führte. Es kam auf diese Weise ein schräges Liegen zustande, bei dem es wohl angängig war, daß ein Sodale an der Brust seines Nachbarn und Hintermanns ruhte. In einer Zeit, wo sich die Erinnerung an diese Sitte verloren hatte, in einer Zeit der sitzenden Tafelrunde, hatte das Motiv natürlich keine Daseinsberechtigung und -Möglichkeit mehr. Trotzdem war auch der späteren Zeit das Bild des an Jesu Brust ruhenden Johannes als Symbol der gerade beim Abendmahl so bedeutungsvollen Liebe wichtig genug, um es beizubehalten.

Dobbert hat aus den Schriften des Ambrosius eine Anzahl Stellen angeführt (Repert. XIV, 181), »in denen die innige Freundschaft, die nach dem vierten Evangelium Jesus mit dem Johannes verband, das Liegen des Johannes an der Brust Jesu beim Abendmahle, als Quelle geheimnisvoller Weisheit des Evangelisten gepriesen wird. Bei den späteren abendländischen Kirchenlehrern findet sich wiederholt derselbe Gedankengang. So heißt es in einer Predigt Bedas (674—735) am Gedächtnistage des Johannes: »Daß aber der Jünger an der Brust des Herrn lag, war nicht nur ein Zeichen der jetzigen Liebe, sondern auch des zukünftigen Geheimnisses. Denn es wurde schon jetzt angedeutet, daß das Evangelium, welches dieser Jünger schreiben sollte, die Geheimnisse der göttlichen Majestät reichhaltiger und tiefer als die übrigen Blätter der hl. Schrift darstellen werde. Denn da in der Brust Jesu alle Schätze der Weisheit und der Erkenntnis verborgen sind, so ruht mit Recht der an seiner Brust, den er vor andern mit dem größten Geschenke besonderer Weisheit und Erkenntnis beglücken wollte. Wir wissen nämlich, daß die übrigen Evangelisten zwar viel über die Wunder des Heilands, weniger aber über seine Gottheit sagen. Johannes aber schrieb sehr wenig von den menschlichen Handlungen Jesu, sondern beschäftigt sich vielmehr mit Darlegung des Geheimnisses seiner göttlichen Natur, wodurch er deutlich zu verstehen gibt, welche Ströme der himmlischen Lehre, womit er uns tränket, er aus der Brust Jesu geschöpft habe«.[5])

4) Am ungeschicktesten liegt wohl Johannes auf dem bekannten Relief von St. Germain-des-Près.

5) Auserlesene Reden der Kirchenväter für die Sonn- und Festtage des christlichen

Entsprechend lautet es in einem Gedichte Alcuins auf die vier Evangelisten in dem Evangeliar von Prüm aus dem 9. Jahrhundert in der Stadtbibliothek zu Trier Nr. 23.[6])

»Virgo supra pectus Christi accubitare Johannes
In caena meruit riva exanclando fluenta«.

Und in der zur Zeit Ludwigs des Frommen entstandenen niederdeutschen Evangelienharmonie, dem Heliand (übertr. von Rapp. S. 108), wird ebenfalls hervorgehoben, daß der Lieblingsjünger »an der Brust Jesu der Geheimnisse viel voll tiefer Gedanken erfuhr«. (Repert. 1895, Bd. 18, S. 374.)

Und so sehen wir die Künstler jahrhundertelang sich mit der fruchtlosen Aufgabe abmühen, die beiden sitzenden Personen zu einer Gruppe im Sinne der Überlieferung zusammenzuschließen.

Die Art, wie die Künstler diese Gruppierung behandelt haben, ist hier nicht zu betrachten. Eine andere Frage hat uns zu beschäftigen. Die abendländische Kunst, in Verlegenheit gesetzt durch das in der Textstelle gegebene, ihr unverständliche Liegen, hat es sich vielfach nicht genügen lassen, in dem Anschmiegen Johannis einen Ausdruck der Liebe zu sehen, sondern hat schon frühzeitig in den Text einen Schlummer des Jüngers hineininterpretiert, den die zarte Jugend, in der man Johannes darzustellen liebte, durchaus begreiflich machte, zumal er ja vorher auf Jesu Geheiß den Weg zur Stadt gemacht und das Mahl bereitet hatte. Auch hier zeigen am klarsten die geistlichen Spiele, wie man sich im Mittelalter mit der Überlieferung auseinandersetzte. Noch im 12. Jahrhundert vermeidet man eine nähere Ausdeutung. Das Gedicht »vom Leben und Leiden Jesu, vom Antichrist und vom Jüngsten Gericht« sagt:

»Do winchten si einem manne,
den guoten sande Johanne,
Der leinte uf siner bruste,
sin minne waren veste ....«
(Ed. Hofmann, Fundgruben Bd. I, p. 168).

Also seine Liebe zum Herrn gleichsam als Kommentar für die eigentümliche Haltung herangezogen. Feiner gibt denselben Gedanken das mittelrheinische Osterspiel aus dem 14. Jahrhundert in St. Gallen (ms. 919):

»Tunc Iohannes inclinans caput ad pectus Ihesu dicat.

Jahres. Coblenz 1829, I, S. 173. — Migne, Patrol., Bd. 94 (Beda, Bd. 5), Spalte 44 f., wo es, offenbar infolge eines Versehens, in der Überschrift heißt: In die natali sancti Johannis Baptistae (statt Evangelistae).

[6]) Nach v. Schlosser, Schriftquellen Nr. 1058, S. 400.

Sage mir lieber herre min,
wer der vorreder moge sin?«

(Mone, Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846, 1. Band, p. 98 f.)

Johannes legt schmeichelnd den Kopf an Christi Brust, um seine Frage zu unterstützen. Ähnlich auch im Alsfelder Passionsspiel:

»Post hoc Johannes ponit se ad pectus Ihesu et dicit ....«

Erst später wird ausdrücklich gesagt, daß Johannes schläft. Im Heidelberger Passionsspiel von 1514 (Universitätsbibliothek) heißt es:

»Als dann (nach der Fußwaschung) essen sie widder vmb vnd Johannes legt sich in Ihesus schoess .... Petrus weckt Johannem vnd sprichtt:

Johannes, wer jst doch der,
Vonn dem do redtt der herr?«
(Ed. Gustav Milchsack, Tübingen 1880, p. 147 ff.).

Ferner im Donaueschinger Passionsspiel aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek:

»Uff dise red weckt Petrus Johannem mit der hand und spricht ....«

Eine Angabe, wann Johannes einschläft, findet sich hier nicht; vielmehr wird vor der Sakramentseinsetzung gesagt:

»....... und sitzt Iudas zeunderst an tisch, Johannes uff der rechten sitten des Salvators und Petrus uff der lingken ...«

Sehr verwirrt ist die Schilderung im Frankfurter Passionsspiel (Ed. Froning, Das Drama des Mittelalters, Stuttgart o. J., 2. Teil, p. 448 bis 451): Wenn nach der Verratsankündigung die Apostel ihre Unschuld beteuern, steht zwischen den Reden des Andreas und des Philippus:

»Johannes inclinet se super pectus domini«.

Nachher aber, wenn die drängenden Fragen der Jünger beendet sind, soll er in die Schüssel eintauchen:

»Salvator, Johannes, Petrus et Juda intingunt simul.«

Später, nach der Fußwaschung, fragt dann Petrus ganz unvermittelt den Johannes, wen denn eigentlich der Herr vorhin gemeint habe. Da antwortet Johannes:

»Petre, du sehe wohl, daß ich sliff!«

Geht schon hieraus hervor, daß die Dichter am Ende des Mittelalters nicht recht wußten, was es mit dem Schlafen des Johonnes auf sich habe, ob er in Wirklichkeit einschlief oder nicht, so sieht man es noch deutlicher im Egerer Fronleichnamsspiel von ca. 1480.«

»IOANNES decit:

Das sein mir wunderlich geschicht,
Seins nammen sol wir wissen nicht.
Ich bit, herr, mit fleiße dich,

Das du doch berichtest mich,
Wer doch ist der verretter dein?
Das mach mir, herre, heutte schein.
Et sic locat se ad pectus Christi, quasi dormiendo.«

(Ed. Gustav Milchsack in Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart CLVI. Tübingen 1881, S. 151f.).

Auch der naive Auftritt in der Passion des Arnoul Greban (S. 236) ist bezeichnend:

S. Jehan »Il me prent inclinacion
de dormir (ne scay que peust estre)
sur le geron de mon doulx maistre;
humblement m'y reposeray.«
Icy se couche sur la poitrine de Jhesus.

Hier muß unbedingt die bildende Kunst auf das Drama Einfluß gewonnen haben; denn nur dort konnte aus dem Motiv des Liegens eine Unklarheit über den Zustand des Jüngers resultieren.

In den bildlichen Darstellungen der Szene ist es meist sehr schwierig, oft unmöglich, festzustellen, ob Johannes schlafend oder wachend gedacht ist. Uns sind nur wenige Werke bekannt geworden, auf denen Johannes, obwohl er sich an den Herrn anschmiegt, unzweifelhaft wacht. Zwei davon stammen aus dem 11. Jahrhundert: das Bernwardevangeliar im Hildesheimer Domschatz (Abb. Beißel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dom zu Hildesheim, Taf. XVIII) und die Salzburger Handschrift a VI 55 lat. 40 im Stift St. Peter (f. 27, Abb. Swarzenski, T. XXX, 84); zwei aus dem 12. Jahrhundert: der Wysehrader Kodex in der Prager Universitätsbibliothek (Abb. Kraus, Christliche Kunst II, 236) und das Hamburger Psalterium; endlich noch ein spätes Werk aus dem 16. Jahrhundert: der spätgotische Schnitzaltaraufsatz in der Kirche zu Windheim in Westfalen (Abb. Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen, Bd. 11, Taf. 76, Münster i. W. 1902). In allen diesen Fällen hat Johannes deutlich die Augen offen. Es ist festzuhalten, daß mit einer einzigen Ausnahme die Beispiele in der Frühzeit, im 11. und 12. Jahrhundert liegen.

Umgekehrt gehören diejenigen künstlerischen Erzeugnisse, in denen unzweideutig das Schlafen ausgedrückt ist, der Spätzeit, vor allem dem 15. und 16. Jahrhundert an: die Darstellungen in der Marienkirche zu Obermauern, in der Kirche zu Melaun bei Brixen (Jakob Sunter) und ein Flügelaltar aus Brixen im Innsbrucker Ferdinandeum (Abb. bei Hans Semper, Reisestudien über einige Werke tirolischer Malerei im Pustertal und in Kärnten, im Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Kunst-

und historische Denkmale II, 2, Fig. 12, 14 und 15) das deutsche Mskr. 3506 von 1436 (Bl. 37) in der Leipziger Universitätsbibliothek, das 1561 datierte, dem Kurfürsten August gewidmete Mskr. A. 273 der Dresdener Kgl. öffentlichen Bibliothek »Einfeltiger unterricht, wie man das Vater unser beten soll« (Bl. 57), Altdorfers Holzschnitt aus dem »Sündenfall« (Abb. T. Sturge More, Altdorfer 1900), ein oberdeutsches Gemälde der Sammlung Figdor in Wien (Abb. Blätter für Gemäldekunde 1906, S. 180), Holbeins früheres »Abendmahl« von 1515 in der Baseler Kunstsammlung, Wenzels von Olmütz Kupferstich Lehrs 27, das von Hans Schäuffelin illustrierte Speculum Passionis Nürnberg 1507, ein »Spiegel menschlicher Behaltnusz« o. J. u. O., der »Spiegel menschlicher Behaltnis« Basel, Bernhard Riehel, 1476 fol. (Hain 14936) das H. Schäuffelinsche »Plenarium oder Ewãgely buoch« Basel 1514, Tilman Riemenschneiders Schnitzaltar in der Rothenburger Jakobikirche von 1505/6 (Abb. Klass, Skulpturenschatz II 185), Albrecht Dürers Abendmahlsblätter in der Großen und in der Kleinen Passion und sein Holzschnitt von 1523, schießlich ein Renaissance-Holzrelief im Hause des Frh. v. Fürstenberg zu Dahlhausen in Westfalen (Abb. Ludorff 8, 1900, Taf. XXXII). Noch später datieren zwei schleswigsche Denkmäler, ein Altarbild in St. Marien zu Flensburg von ca. 1600 und das Altarrelief in der Kirche zu Wöhrden (Abb. Haupt I 151) von 1613.

Dieser Anzahl stehen zwei frühere Beispiele gegenüber. Erstens das bereits erwähnte Liber Evang. in der Bibl. de Bourgogne zu Brüssel, das ins 12. Jahrhundert gehört, zweitens das deutsche Manuskript 78 A 8 im Berliner Kupferstichkabinett, aus dem 13. Jahrhundert.

Trotz den geringen Ausnahmen kann konstatiert werden, daß die Spätgotik und Renaissance im Gegensatz zu den früheren Perioden dem schlafenden Johannes den Vorzug gegeben haben, in der bildenden Kunst genau ebenso wie in der Dichtung. Aber wir werden hier, im Gegensatz zu dem gewöhnlichen Fall, die Unklarheit im Prinzip der bildenden Kunst in die Schuhe schieben, für die einzelnen Werke aber eine Wechselwirkung zwischen Dichtung und Kunst annehmen müssen

Wir waren in den Dramen manchen Stellen begegnet, in denen Petrus den Lieblingsjünger des Herrn fragt, auf wen die dunklen Worte sich beziehen mögen. Das war im Heidelberger und im Donaueschinger Passionsspiel der Fall gewesen. Auch die bildende Kunst hat gern von diesem Motiv Gebrauch gemacht, das ja schon der Johannestext angibt. Freilich hat es erst das 16. Jahrhundert aufgegriffen, wohl auch der erhöhten Kompositionsschwierigkeiten wegen. Am schönsten und größten hat Hans Holbein d. J. den Vorgang geschildert, als er sich in seinem zweiten Abendmahlsbilde unendlich weit von der deutschen Tradition

entfernte, der er noch drei Jahre vorher in seinem ersten Baseler Gemälde gefolgt war, so daß man mit unzweifelhaftem Recht angenommen hat, daß der Meister Bernardo Luinis herrliche Schöpfung in Lugano, das er von seinem damaligen Aufenthaltsorte Luzern aus bequem erreichen konnte, gesehen haben müsse. Johannes, dessen Hand auf Christi Oberarm ruht, an dem wohl eben noch sein Haupt gelehnt hatte, wird von seinem Nachbar Petrus gefragt, und unwillig fährt er zu dem lästigen Frager herum, der ihn aus glücklichem Schlummer geweckt hat; eine prächtige Gegenüberstellung des nüchternen Alten und des jugendlichen Träumers. Derber wird Johannes auf dem Stuckrelief des Altars von St. Nikolai zu Spandau geweckt. Petrus rüttelt den noch an Christi Brust liegenden heftig am Arm.

Freilich wendet sich Johannes auch manchmal selbst an den Herrn; vorzugsweise in der Frühzeit. Zuerst in dem Sacramentar Cod. M. S. theol. 23 der Göttinger Universitätsbibliothek, das aus Fulda stammt und wohl der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts angehört (Bl. 58b — Abb. Dobbert 351); dann auf dem Aachener Domantependium von ca. 1000, endlich in dem Evangelistar 78 A 2 aus der Mitte des 11. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett (Bl. 35a — Abb. Dobbert 365), dessen Künstler den Vorgang dadurch noch klarer ausdrückt, daß Johannes mit dem Zeigefinger auf Judas weist, so daß der Beschauer deutlich sieht, um was es sich handelt. In allen drei Fällen wird die Antwort des Herrn nicht abgewartet, sondern gleichzeitig nimmt Judas den Bissen in Empfang.

Selten ist der alte Petrus gutmütig genug, den Jüngling schlafen zu lassen. In dem »Horologium devotionis«, Köln, Johann Landen, das dem 15. Jahrhundert angehört (Hain 2994), packt er in der Aufregung den Herrn selbst beim Arm. Später faßt er sofort Verdacht und wendet sich direkt an den Verräter; so bei Wenzel von Olmütz (Lehrs 27) und auf einem Kanzelrelief der Kirche zu Hemme in Schleswig-Holstein von 1567. Auch hierfür haben wir nur Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrhundert.

Es bleibt zum Schlusse dieses Teiles unserer Untersuchung nur übrig, eine Anschauung zu gewinnen von dem Posieren und Agieren der nicht speziell charakterisierten Apostel. Die Passionsspiele bieten hier erklärlicherweise nicht viel Anregung. Durften doch bei der nötigen Freskotechnik des großen Dramas die Jünger keine individuellen Züge erhalten. Wenn auch die Gleichförmigkeit der Zeichnung nicht überall so auffällig ist wie im mittelrheinischen Osterspiel des 14. Jahrhunderts in St. Gallen, das einfach vorschreibt:

»Respondeant omnes per ordinem, primo Petrus:
Ihesus vil lieber meister min,
sage mir, sal ich ez sin?«

so erhebt sich doch das Drama niemals zur Gestaltung verschiedener Temperamente in den Jüngern. Die Regel ist, daß alle der Reihe nach in Zwei- oder Vierzeilern fragen, ob etwa sie gemeint seien. Hervorragende Beispiele dafür sind das Augsburger, das Heidelberger und das Frankfurter Passionsspiel. Dabei wird mitunter die Anonymität der Apostel gewahrt, wie in Heidelberg: »Einn Ander spricht.« Meistens aber werden die Personen bezeichnet; entweder nur durch die Überschrift, wie in Augsburg, oder aber durch ausdrückliche Namensnennung: der Wirt führt sie ein, wie im Donaueschinger Spiel (»Symon petrus auch da her bey, Johannes an der seyten sey!«), oder Christus spricht sie mit ihrem Namen an, wie zuweilen in den englischen Mysterien:

»Andreas: Master, am I that shrew?
Jesus: Nay, for sothe, thou Andrew.«
usw. usw. usw.

(Towneley Mysteries. Publication of the Surtees Society..MDCCCXXXVI. P. 180/181).

Endlich kommt es vor, daß die Apostel sich selbst vorstellen:

»Ich pins der zwelffpot Andreas ...«
»Ich bins genandt der groß Jacobus.«
(Egerer Fronleichnamsspiel, ed. G. Milchsack, S. 147).

Dagegen wird häufig der Eindruck gekennzeichnet, den Christi Worte auf die Gesamtheit der Jünger ausüben, in einer Weise, daß die Künstler unmittelbar daher Anregungen entnehmen konnten. Wenn es im Donaueschinger Spiel heißt:

»Uff disse red sehend die junger einander an und stat der Salvator von dem tisch uff ...«

so ist auf manchen bildlichen Darstellungen derselbe Eindruck geschildert. Erst das 13. Jahrhundert illustriert diese Regievorschrift. Das Straßburger Glasfenster zeigt die Apostel durch Christi Worte in schweren Kummer versetzt. Aber es wäre grundfalsch, daraus zu schließen, daß in bezug auf die Apostelschilderung nur jene Zeit Hand in Hand mit der Dichtung gehe. Vielmehr kann man mit Fug und Recht sagen, daß gerade dieses Motiv das denkbar ungeeignetste für eine dramatische Darstellung ist, indem sie die handelnden Personen höchstens Sekunden lang zu beschäftigen imstande ist; man muß an ein ganz anderes Agieren denken, wenn man sich vorstellen will, wie die Schauspieler die lange Zeit während der Abendmahlsaufführung verkürzt haben. Vgl. z. B. im Sterzinger Passionsspiel:

»Et tunc Salvator dat eis sedem et canit: Venite, comedite panem meum. Postea Salvator cum suis discipulis ad mensam sedens et de

appositis sibi cibariis comedunt. Scola judeorum canit. Postea Salvator canit: »Desiderio desideravi pascha manducare.«

Das Alsfelder Spiel (Froning III 678) schreibt vor:

»Chorus cantat: Cenantibus discipulis etc. Tunc post modicum intervallum Jhesus surgit de cena . . .«

Andere Pausen mußten z. B. entstehen, wenn, wie im Alsfelder Spiel, der Satan dem Judas erscheint.

Womit solche Pausen hauptsächlich ausgefüllt wurden, wäre unschwer zu erraten, selbst wenn nicht das Tiroler Spiel ausdrücklich sagen würde: »De appositis sibi cibariis comedunt«. Daß man diesem Teil der Aufführung von seiten der Schauspieler recht großen Wert beilegte, geht aus erhaltenen Rechnungsbüchern zur Genüge hervor. Im Raitbuch Zwickawers von 1478 (Bozener Archiv) finden wir:

»Item dy kostung und Darlegung zw dem mandat (Mandat = Abendmahl, von dem Einsetzungswort »Mandatum novum do vobis«, *Wackernell XLII), mitsambt dem potten lon gen Brixen unnd umb dy oblatt, pretzen unnd wein, so ich von wegen der kirchen geben hab: facit alles 4 ₰. 3 gr.«

1481:

»Item am weichpfintztag verbraucht zu dem mandatt wein 9 Maß, pretzen oblat, prott und anders, darzu kaufft 6 neu pecher, 3 ₰. 7 gr.«

1482:

»Item am weichpfintztag verbraucht zu dem Mandatt oblat, pretzen, wein 6 Maß, 12 gr. 2 pf.«

(Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol S. XLII.)

Da die Becher nur 1 Groschen das Stück kosteten (Raitbuch 1486: »Umb Syben hultzen pecherler, Sind braucht zum mandat am wychenpfintztag, von dem Sultzberger 7 gr. *Wackernell XLIII), und da auch für die Bretzeln nicht allzuviel ausgegeben wurde, (1487: »Zum Mandat pretzen am weyhenpfintztag 5 gr.« *Wackernell ebd.), so blieb für Wein ein recht stattliches Sümmchen übrig, so daß man den Schluß ziehen kann, das Trinken sei die Hauptsache gewesen. Dementsprechend sehen wir auch auf den bildlichen Darstellungen das Motiv des Trinkens bedeutend mehr verwendet als das des Essens.

Im 12. Jahrhundert inauguriert der Hildesheimer Bernhardskelch das Motiv, ein Apostel trinkt. Im Brüsseler Evangeliar greift einer nach dem Messer. Um 1200 läßt der Meister des Hamburger Psalteriums einen Jünger eine Hostie (oblatt) in den Mund stecken und einen andern seinem Nachbar das Trinkglas reichen. Auch das 13. Jahrhundert geht noch nicht weiter: auf dem Bückener Fenster greift ein Apostel in die

Schüssel. Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts aber, also der Zeit der dramatischen Blüte, nimmt der Appetit ungeheuer zu. Die Westfalen haben in dieser Beziehung außerordentliches geleistet: die heiligen Männer auf dem Soester Fenstergemälde interessieren sich ganz und gar nicht für den ernsten Vorgang; sie essen und trinken unter munterem Schwatzen; der eine macht sich über eine Schüssel mit einem mächtigen Schweinskopf her, während ein prächtiger westfälischer Schinken noch seinem Untergang entgegensieht. So rührig gehts zwar selten zu; im großen und ganzen beschränkt man sich auf einen, der trinkt (Spiegel der menschlichen Behaltnis 1476; Samml. Figdor; Speculum passionis 1507), oder einen, der Wein einschenkt (Dürer 1510, Windheim, Samml. Figdor, Innsbrucker Augustinus Posch-Missale).

Gewöhnlich ist derjenige, der eingießt (wie bei Dürer, Innsbruck, Figdor u. a.) ein Mann, der nicht zu den Dreizehn gehört. Wer er ist, darüber geben uns die Passionsspiele Auskunft. Wir haben in ihm den Eigentümer des Hauses zu sehen, in dem die Abendmahlsgesellschaft Aufnahme gefunden hat. Der Wirt, »Architriclinus« oder »Hussvatter« (Donaueschinger P.), oder »Wirtt« (Heidelberger P.), oder »Hospes« (Sterzinger P.) genannt, bewillkommnet und bewirtet seine Gäste. Es kommt auch vor, daß ein Diener des Hausvaters auftritt, z. B. im Sterzinger Spiel, wo die ausgesandten Petrus und Johannes zuerst einem »Homo portans lagenam aque« begegnen, der sie dann zu seinem Herrn »Hospes« führt; ebenso tritt im Alsfelder Spiel ein »Servus« auf, der die Boten zum »Pater familias« geleitet. Auch in der Malerei kommt er zuweilen vor, z. B. auf dem Figdorschen Bild. Das Zitat deutet gleichzeitig die Provenienz des mächtigen Kruges an, der sich fast stets neben dem Wirt am Boden findet, etwa in Dürers »Kleiner Passion«: Lagoena ist »ein Gefäß mit gewöhnlich engem Halse und weitem Bauche und mit Henkeln, meist aus Ton« (Georges, Kl. Lat.-Deutsch. Handwörterb. VI. 1421); das paßt genau auf die Mehrzahl der in Frage kommenden dargestellten Krüge.

Es sei hier bemerkt, daß der Wirt und Diener der späteren Kunst nicht mit den aufwartenden Jüngern früherer Werke verwechselt werden dürfen, wie sie sich beispielsweise im Gregorianischen Evangelienbuch in Cambridge und auf den Tabernakelsäulen von San Marco zu Venedig und in neuerer Zeit auch noch auf Fra Angelicos Fresco finden.

Wenn für den Wirt die Herkunft vom Drama kaum bestreitbar ist, so darf nicht vergessen werden, daß der eingießende Mann überhaupt als aufrecht stehende Figur im Gegensatz zu den Sitzenden eine hohe formale Bedeutung hat und daß seine Verwendung in der bildenden Kunst

infolgedessen mehr als rein illustrativen Wert hat. (Vgl. z. B. über den Wirt der »Großen Passion« Wölfflin, Dürer S. 163.)

Die schmausende und zechende Tafelrunde erfährt also das größte Interesse um die Wende des 16. Jahrhunderts; wieder in der Blütezeit des Passionsspieles. Die anderen Funktionen, die man den Tischgenossen anweist, entbehren im großen und ganzen eines besonderen Interesses. In der Mehrzahl der Fälle bringen die Apostel dem ernsten Vorgang eine erstaunliche Indifferenz entgegen, die gelegentlich freilich den künstlerischen Vorzug des Kontrastes zugunsten der psychologischen Intensität des Hauptvorganges darbietet.

Daß das Bestreben, nach Analogie des Dramas die Apostel zu beschäftigen und die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sie zu lenken, die Kunst zuweilen auf Bahnen geführt hat, auf die man nicht mehr folgen möchte, dafür gibt es ein Beispiel, das zeigt, was das beginnende 16. Jahrhundert alles unter den Begriff kirchliche Kunst gerechnet hat, Rathgebs Altar von 1517 im Stuttgarter Altertümermuseum. Judas hat die Weinkanne umgeworfen, und der Wirt gibt seinem Aufwärter den Befehl sie aufzuheben; einer von den Jüngern schneuzt sich die Nase »mit den Fingern natürlich«, (Wölfflin, Dürer 21).

Wir hatten uns mit Judas bereits oben beschäftigt, als die Kenntlichmachung des Verräters und die Entgegennahme des Bissens erörtert wurde. Es wird nun zu beobachten sein, in welcher Weise die Künstler die Judasfigur ausgestaltet haben.

Zunächst die Wirkung des unwürdigen Genusses der Hostie. Johannes sagt: »Und nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn.« Über die Benutzung des Motivs seitens der Kirchenlehrer vgl. Repert. 1895, 374 f. In den Fällen, in denen sich die bildende Kunst auf die Wiedergabe dieses Gedankens einläßt, geschieht es stets unter der gleichen Form: ein kleines Tier fährt in seinen Mund. Anfänglich ist es ein schwarzes Teufelchen: Cod. c. pict. 52, cod. lat. 15903, München, Staatsbibliothek, 11. Jahrhundert, oder ein Vogel, Benedictionale, Fürstlich Wallersteinsche Bibliothek in Maihingen b. Nördlingen, Bl. 37 a, 11. Jahrhundert. Später ein kleines graues vierfüßiges Tier: Cod. c. pict. 63, cod. lat. 835, München, Staatsbibliothek, Bl. wr. um 1300. Schließlich ein vierbeiniger Teufel mit Rüssel und feurigen (weißgelassenen) Augen: Biblia pauperum des Stiftes Kremsmünster (Abb. Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission Bd. V, Taf. IV), 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Eine originelle Abwandlung sehen wir in dem Berliner Sakramentar 78 A 8. Eine blaue Schlange umwindet Judas Leib und macht ihm den Bissen streitig. Wie sie einst Eva verführt hatte, so findet sie sich auch hier wieder ein, wo der sündige Mensch die verbotene Frucht genießt.

Wir haben ein Beispiel dafür, daß schon der Anfang des 11. Jahrhunderts diesen Gedanken aufgefaßt hat. Unter den Tituli, die Ekkehart IV. Mönch von St. Gallen, der 1022 oder 1023 Domscholaster von Mainz wurde, für die von Erzbischof Aribo von Mainz (1021—1031) geplanten, vermutlich nicht zur Ausführung gelangten Wandgemälde des Mainzer Domes gedichtet hat, lautet der auf das Abendmahl bezügliche:

»Hic sedet ad caenam dominus dulcedine plenam
Semper in hunc morem carnem sacrat atque cruorem
(Glosse: ad missas).
En post buccellam — felix qui praecavet illam!
Vae sibi quod natus! Judas crepit illaqueatus.«
(Glosse: insatanatus).

Im Liber Benedictionum aber, der Jugenddichtung Ekkeharts, die den Tituli vielfach als Vorlage gedient haben, heißt es:

»Sumpta buccella Judam satan intrat in illa
Discrepuit medius Satanem per viscera fusus.«
(Dobbert 348).

Es scheint also, daß Ekkehart an eine Darstellung des Satans gedacht hat.

Im Drama ist das Vogelmotiv nur ein einziges Mal zu finden. Im Donaueschinger Passionsspiel wird die Regieanweisung gegeben:

»Jecz sol Judas ein swartzen vogel
by den fussen in das mull nemen daz es flockė . . .«

Bei diesem einen Falle blieb es, erstens wohl der Schwierigkeit der Ausführung wegen, und zweitens, weil man vermutlich im Zuschauerraum nicht viel davon gesehen haben wird. Mit Sicherheit kann man in diesem Falle schließen, daß der Dramatiker von dem Miniator entlehnt hat. Denn sonst pflegen die Dichter Satanas in menschlicher Gestalt einzuführen; schon deswegen, weil sie, deren Hauptausdrucksmittel das Wort war, seiner beim Teufel nicht entraten mochten. So tritt er, wenigstens leise redend, im Frankfurter Passionsspiel auf:

»Diabolus venit et sibulat Jude in aurem . . .«

Im Alsfelder Spiel:

»Et cum hoc Ihesus porrigit Iude intinctum panem.
Et sic Sathanas apparet Iude et dicit ei . . .«

Alles in allem kommt die Episode selten genug in den Mysterien vor.

Des Verräters Tracht unterscheidet sich sehr häufig in nichts von der der übrigen Jünger, ja es kommt sogar eine Übereinstimmung mit Jesus selber vor (vgl. das Fenstergemälde aus dem 13. Jahrhundert

in der Bückener Stiftskirche, auf dem Christus und Judas mit dem gleichen weiß-blauen Gewand angetan sind); trotzdem hebt man ihn gern durch eine besondere Tracht, vorzugsweise die obligatorische der mittelalterlichen Juden, aus der Schar der übrigen heraus. Der Terminus a quo ist naturgemäß der 30. November 1215, an dem Papst Innozenz III. auf dem lateranischen Konzil den Juden die Anlegung einer besonderen Tracht befahl. In den bildlichen Darstellungen aber begegnet uns jüdische Tracht beim Judas erst im allgemeinen im 16. Jahrhundert: z. B. auf dem Gemälde Leonhard Schäuffelins im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (1511), in dem Missale des Propstes Augustinus I. Posch v. Neustift in der Innsbrucker Universitätsbibliothek aus den Jahren 1524—1526, wo Judas ein gelbes, ins Orange gehendes Gewand trägt, auf dem schon mehrfach herangezogenen Gemälde der Sammlung Figdor in Wien mit dem gleichfalls gelben Judaskleid, oder auf dem Steinrelief des Veit Stoß in St. Sebald, der ihm einen spitzen Judenhut gibt. Die auffallende Tatsache dieses späten Vorkommens kann nur auf Rechnung der Passionsspiele gesetzt werden. Daß diese den Verräter in der Judenkleidung vorgeführt haben, liegt bei ihrer meist stark judenfeindlichen Haltung nahe; leider sind indessen Belegstellen für ihr Vorkommen sehr selten. In einer Rechnung zu den »Ausgaben zu dem Spil des passions« in den Raitbüchern des Bozener Archivs von 1495 findet sich die Stelle:

». . . . Dem Anthoni Christl umb 10 eln praun tuch zu des Salvators Rock 10 ℔. Dem Hanns Lieb umb 12 eln gelb tuch dem Judas Rock. . .«

(J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. Graz 1897. S. XLIV. XLV). Dann schreibt Raber in seinem Emmausspiel V. 172:

»Wie Judas Scarioth im gelbn klaid
Hat mit inen treffn ain geding.«

(a. a. O. S. LXVII. n.).

Zur notwendigen Ausstattung des Judas gehört dann auch der Beutel, der zunächst nur zur Bewahrung des Geldes für Christus und die Jünger diente, wie Johannes berichtet, der aber weiterhin, nach einem sehr einfachen Gedankengang, die dreißig Silberlinge für den Verrat enthielt und so zum Symbol des Verbrechens und zum Attribut des Verräters wurde. Auch hier ist ein Zusammenhang mit dem Drama nicht von der Hand zu weisen. Das früheste Beispiel, das uns bekannt geworden ist, stammt aus dem 14. Jahrhundert, also der Anfangsperiode der Passionsspiele: ein Teppich im Bayer. Nationalmuseum in München. Aber vorderhand blieb das Motiv vereinzelt. Häufiger begegnen wir ihm im 15. Jahrhundert. Und zwar stehen sofort die beiden Grundtypen fest: der Beutel lediglich als Attribut um den Hals gehängt (Geistl. Auslegung

des Lebens Jhesu Christi, o. O. u. J., fol., Hain 214 b und Spiegel der menschlichen Behaltnis, Basel, Bernhard Riehel, 1476, fol., Hain 14936) oder psychologisch verwendet, indem Judas ihn verstecken muß und dadurch zum Mann des schlechten Gewissens gestempelt wird (Meister A. G., B. 3, und das Steinrelief des Veit Stoß in Nürnberg). Der erste Typus ist der frühere. Das 16. Jahrhundert gibt durchgängig den Beutel, und zwar meist in der späteren Version. Tscheuschner[7]) konnte in der dramatischen Literatur keine Belegstelle für das Vorkommen des Beutels finden. Immerhin läßt sich für Tirol wenigstens eine nachweisen; in der oben zitierten Rechnung aus Bozen von 1495 steht am Schluß:

»..., unnd umb den Judasseckl 3 ℔. 4 gr.«

Es war ein lederner, denn er wurde vom Kürschner angefertigt. Wahrscheinlich wird im Drama die Entwicklung die gleiche wie in der bildenden Kunst gewesen sein: im Anfang reines Attribut, an einem Strick oder Riemen möglichst sichtbar umgehängt, später in der Hand gehalten und ängstlich vor den Blicken der Tafelrunde gehütet.

Noch ein weiteres Attribut, das sich bisweilen findet, ist der Hund, z. B. auf dem Altarrelief in Spandau von 1582. Auch hier muß das Passionsspiel zu Gevatter geladen werden. Das Haller Raitbuch von 1511 verzeichnet:

»Item nachdem sich Hanns Strauß, Huetter, als Judas unnd in annder wege im Spil des passions brauchen lassen, hat im ain Erung geben 1 ℔, unnd mer im geben für ain claidung, umb ain großen hunt damit er auf die pün kommen ist, 4 ℔.«

Die Erklärung für das Auftreten des Hundes kann wohl nur die sein, daß auch er zur Unterhaltung des Publikums mitgebracht wurde und durch Apportieren, Kunststücke und Gefüttertwerden die Zuschauer amüsieren sollte.

Die Art, wie Judas charakterisiert wird, ist vielleicht das deutscheste in den Abendmahlsdarstellungen, dasjenige, worin die Künstler am nationalsten, am unabhängigsten von fremden Einflüssen sind. Während in Italien Judas im Sinne der Tragödie zur dämonischen Größe des bösen Prinzips erhoben wird, wenn Leonardo ihn zum ganz großen Verbrecher gestaltet, dem man Shakespeares Worte in den Mund legen möchte: »I am determined to prove a villain, and hate the idle pleasures of these days«[8]), wenn Andrea del Sarto in ganz modernem Geiste aus ihm das Werkzeug eines unerbittlichen Schicksals macht, das ihn zwingt ein Verräter zu sein, und dessen er sich schaudernd bewußt

7) Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen. Rep. f. Kunstw. 1904, S. 303.

8) King Richard III, I 1.

wird, ist er in Deutschland eine insgemein karikierte, oft burleske Figur im Sinne des Volksschauspiels, bestimmt, in aufdringlicher Weise die Aufmerksamkeit der Masse auf sich zu lenken und in gleichem Maße ihren Abscheu wie ihre Heiterkeit zu erregen. Nirgends wird dieser Fundamentalunterschied eigentlich deutlicher als da, wo deutsche und italienische Kunst zusammenzutreffen scheinen. Als Martin Schaffner im Jahre 1512 die Hochaltarstaffel für das Ulmer Münster schuf, benutzte er Leonardos Hauptwerk in dem Maße, daß er einige Figuren unmittelbar in sein Bild hinübernahm; unter anderem kopierte er den Judas ziemlich genau. Dem Deutschen war indessen die italienische Auffassung so fremd, daß er diesen jäh zurückfahrenden Judas einfach in einen Apostel verwandelte und einen seinem Geiste gemäßen laut gegen den Verdacht protestierenden Judas hinzukomponierte. Es ist wunderbar, daß in diesem Punkte die deutsche Kunst sich eigentlich kaum entwickelt hat, und daß sie von dem bereits in den frühesten Zeiten festgelegten Typus bis in die Gegenwart hinein nicht mehr losgekommen ist, ähnlich wie sich ja auch die gemütliche und humorvolle Figur des Teufels Jahrhunderte lang in Deutschland unverändert erhalten hat.

Das 9. Jahrhundert enthält sich noch einer näheren Kennzeichnung. Erst im 10. fängt man an Judas zu brandmarken. In der Bamberger Handschrift A II 52 Bl. 60a (Kgl. Bibliothek) begegnet uns ein Judas mit schwarzem Schnurrbart. In dem St. Gallener Antiphonar 390/391 (Abb. Dobbert 359) wird er gebückt gegeben. Im ersten Fall also eine sehr kindliche Ausdruckssprache, im zweiten bereits eine große Deutlichkeit der Anschauung: solche Tat kann nur ein »Niedriger« begehen. Durchgängig fehlt der Nimbus.

Das 11. Jahrhundert baut die Maske und die Pose weiter aus. Auf dem Berliner Evangeliar 78 A 2 (Kupferstichkabinett) bekommt Judas ein rotes Gewand und strohgelbe zu Berge stehende Haare; als Christus ihm den Bissen reicht, bemüht er sich seinen Schreck hinter einer frechen Miene zu verstecken und greift habgierig mit beiden Händen zu. Im Bernward-Evangeliar des Hildesheimer Domschatzes (Abb. Dobbert 365) wird Häßlichkeit und Heuchelei noch weiter getrieben. Judas muß niederknien und, während er mit falscher Ergebenheit zu dem Herrn aufblickt, dessen Hand fest umklammern, wie wohl Kinder zu tun pflegen, wenn man ihnen eine Lieblingsspeise in den Mund steckt. Das heuchlerische Gesicht ist im ganzen Jahrhundert gebräuchlich. Vereinzelt kommt Judas auch in kleiner Gestalt vor, z. B. auf dem Tragaltar im Stifte Melk (Abb. Lind, Mitt. k. k. Z.-K. 1870 S. XXX, Taf. IIf. Österr. Atlas LXXXVI. 8. 10). Merkwürdig ist die Handschrift a VI 55 at. 4° im Stift St. Peter zu Salzburg aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts

(Abb. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei T. XXX. 84), die den Judas bartlos gibt. Die byzantinisierende Gruppe ist in der Charakterisierung des Verräters zurückhaltender. Auf dem Aachener Antependium nimmt Judas den Bissen mit sehr ängstlichem Gebaren in Empfang, er faßt sich verwirrt den Kopf und schickt sich zum Davonlaufen an; er ist aber keineswegs entstellt. Vollständig von jeder Betonung des Judas hält sich jedoch das schon früher erwähnte Brescianer Evangelistar, das ja byzantinischen Einflüssen noch näher steht, fern. Judas ist lediglich durch eine charakteristische Handbewegung gekennzeichnet, mit der er gegen den Verdacht zu protestieren scheint, während die Rechte in die Schüssel greift.

Das 12. Jahrhundert weiß diesen Motiven keine neuen hinzuzufügen. Kniende Stellung und Bartlosigkeit: Brüsseler Evangeliar (Bibl. de Bourgogne ms. n. 9222); gemeine Begehrlichkeit: Langobardischer Kodex in Oxford (Bodleyanische Bibl.—Abb. Westwood, Palaeographia sacra pictoria, London 1843—45, Lombardic Manuscripts p. 2). Das Psalterium N. 85 der Hamburger Stadtbibl. (Abb. Mitt. Z. K. XI, CXIII) läßt den bartlosen Judas gierig, die beiden Arme ausgestreckt, auf den Tisch springen; das Motiv wirkt übrigens bei dem vollständigen Fehlen jeder Raumillusion weniger gewaltsam als es nach der Beschreibung den Anschein hat. Bei dem prachtvollen romanischen Kelch der Kirche zu Tremessen (Posen) hat man sehr geschickt das Material zur Charakteristik benutzt; während nämlich alle anderen Figuren vergoldet sind, ist beim Judas das Niello des Grundes ausgespart, so daß er allein schwarz heraustritt; er ist gleichfalls besonders klein gebildet (Abb. Przezdziecki u. Rastawiecki, Wzory Sztuki Sredniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XVII. w dawnej Polsce. W Warszawie i w Paryzu, 1853—55, q, XX).

Im 13. Jahrhundert wird Judas noch tiefer gedemütigt: im Gewölbe von St. Maria Lyskirchen zu Köln (gegen 1280) muß er am Boden sitzen. Ebenso auf einem Fenster des Straßburger Münsters und auf dem Diptychon des Berliner Museums. Daß aber hier von einer stetigen Entwicklung keine Rede sein kann, beweist das Beispiel jenes Fensters in der Bückener Stiftskirche, das den Judas in nichts von den übrigen unterscheidet, ihn vielmehr Christus in der Kleidung völlig gleichstellt.

Mitunter findet auch der Künstler sein Gefallen daran, das schlechte Gewissen anzudeuten, indem er Judas sehr leise herbeischleichen läßt, wie in dem Cod. c. pict. 63 (cod. lat. 835) der Münchener Staatsbibliothek.

Ausnahmen kommen freilich auch hier vor: so wenn der Brixener Flügelaltar im Ferdinandeum (Ende 15. Jahrhundert) den Judas völlig uncharakterisiert läßt.

Erst das 16. Jahrhundert verwendet wieder mehr Phantasie auf die Judasfigur. Bei Martin Schaffner protestiert er laut gegen den Verdacht, während der Maler des Figdorschen Bildes ihn den Demütigen spielen läßt, indem er ihm die Hände beim Empfang der Hostie faltet, genau übrigens wie schon der Schöpfer eines Gemäldes in der St. Georgkirche im Domleschgertal (Graubünden) (vgl. Rahn in Jahrb. f. Kunstw. 1871. S. 116) und der des Flügelaltars aus Brixen im Ferdinandeum ihn dargestellt hatten. Doch auch als »wilden Mann« mit rotem Haar und struppigem Bart und furchterregenden Gesichtszügen mochte sich das Volk den Missetäter gern vorstellen, und so finden wir ihn in dem Augustinus-Missale der Innsbrucker Universitätsbibliothek. Rotes Haar gibt auch das lateinische Cancional in Jungbunzlau, das von böhmischer Hand ausgemalt ist (Blatt i j K). Albrecht Dürer zeichnet ihn in ähnlicher Weise: roh und brutal, mit ungepflegtem Haupt- und Barthaar, mit vortretender niedriger Stirn, platter breitgedrückter Nase und dicken, wulstigen Lippen; am packendsten wohl ist seine Figur auf dem Abendmahl der Großen Passion, wo er dem Nachbarn, der ihn vermutlich zur Rede stellt, mit gemeinem und doch verlegenen Grinsen und sprechender Handgeberde antwortet, während er sich ängstlich zusammenkrümmt, um den verräterischen Beutel zu verbergen.

Hans Holbein d. J. gibt auf seinem ersten Abendmahl einen Judas, dem fast gar keine Bedeutung zukommt; in größter Eile stürzt er auf Christus zu (wo war er vorher? sein Schemel steht vor ihm!), sein Gesicht ist nicht gerade vertrauenerweckend, ohne indes besonders böse oder unglücklich zu sein. Das zweitemal aber gelingt es ihm, eine Figur von grandiosester Niedertracht zu erfinden. Dieser in sich zusammengesunkene brütende Gauner mit der ungeheuren, herabgezogenen Nase und dem heraufgeschobenen widerlichen Mund, wie er, mit der rechten Hand auf den Schemel gestützt, die linke im Gesicht, jeden Augenblick bereit ist, geräuschlos aufzustehen und sich davonzumachen, gehört zu den wenigen ganz großen Gestalten der Kunst, die sich dem Beschauer unverlöschlich einprägen.

Ein Wort noch über die Placierung. Das älteste deutsche Abendmahl, im Drogosakramentar, setzt den Judas auf die rechte Tischseite; so war es am leichtesten, das Herüberreichen des Bissens darzustellen, da der Jünger dem Herrn gerade gegenüber zu sitzen kam. Auch das 10. Jahrhundert gewährt dem Judas zunächst noch einen Platz am Tische, wie im St. Gallener Antiphonar, wenn auch zu unterst links. Dann aber am Ende des Säkulums beginnt man ihn loszulösen und den Hauptvorgang dadurch zu verdeutlichen, daß man den Verräter vor dem Tische auf Christus zuschreiten läßt, damit er den Bissen in Empfang

nehme. Das geschieht z. B. in dem Bamberger Manuskript A II 52 und dem Göttinger Sakramentar Cod. M. S. theol. 231.[9])

Das 11. Jahrhundert verfolgt diese Typen weiter. Im Berliner Evangelistar 78 A 2 und im Codice Queriniano ist er noch inmitten der übrigen Jünger untergebracht; doch meistens hat er schon seine Stelle vor der Tafel, und zwar im Anfang nur transitorisch, indem er auf Christus zuschreitet oder sich vor ihm aufgestellt hat, wie auf dem Melker Tragaltar und dem Aachener Antependium, oder kniet, wie auf dem Hildesheimer Bernward-Evangeliar, dann aber definitiv, indem ihm sein Sitz vor dem Tische angewiesen wird, z. B. in dem Salzburger Mskr. a IV 55. Das 12., 13. und 14. Jahrhundert ordnet ihn fast durchgängig vorn an, meist, wie wir gesehen haben, kniend oder sogar, wie in St. Maria Lyskirchen zu Köln oder wie auf dem Straßburger Fenster und dem Berliner Diptychon,[10]) am Boden kauernd. Das 15. Jahrhundert macht sich von dieser Anordnung frei und gibt dem Judas wieder seinen Platz unter den anderen Jüngern zurück, und zwar gewöhnlich in der Weise, daß er an das vordere linke Ende der im Hufeisen sitzenden Apostel rückt; so z. B. im Speculum humanae salvationis Hain 14929 und im Kölner Horologium Hain 2994.[11]) Natürlich kommen auch hier Ausnahmen vor; auf dem Glasgemälde der Soester Wiesenkirche z. B. (Abb. Christliches Kunstblatt 1880 S. 105) sitzt er allein auf einem niedrigen Podest vor dem Tische.

Die wichtigste Neuerung indessen ist der Wende zum 16. Jahrhundert zu verdanken, nämlich die vollständige Trennung des Verräters von der Tafelrunde, im Anschluß an die Worte des Johannesevangeliums: »Und da er nun den Bissen genommen hatte, ging er sobald hinaus« (13, 30).

Wir hatten schon bemerkt, daß in den Spielen sein Abgang aus szenischen Rücksichten obligatorisch ist. In bildlichen Darstellungen vermissen wir ihn das ganze Mittelalter hindurch. Erst im Jahre 1500 begegnet man ihm. Veit Stoß schiebt auf seinem Steinrelief im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg den Ischarioth an die Wand gedrückt hinaus; er läßt ihn jedoch sich zugleich den Hut (einen spitzen Judenhut) vor das Gesicht drücken und führt damit der Judasfigur ein neues Moment

9) Schon aus diesem Grunde möchte man z. B. die langobardische Sammlung der Homilien Gregors d. Großen (Bibl. Neapel, Kodex VI, B. 2), die dort dem 9.—10. Jh. zugeschrieben wird (Beißel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters, Freiburg 1906, S. 99) dem Ende des 10. Jh. zuweisen.

10) Das auch in anderer Hinsicht anachronistische Psalterium in Hamburg setzt ihn links mitten unter die Jünger.

11) In Zillis (Graubünden) Judas an der Seite neben Johannes.

der Charakterisierung zu, das die Dichter nicht gebracht haben und nicht bringen konnten, die Scham, also eine Regung, die geeignet ist, dem Verräter mildernde Umstände zu gewähren. In der Initiale C des Mskr. A. III der Zittauer Stadtbibliothek, das das Datum 1512 trägt, befindet sich ein Abendmahl mit dem Abgang des Judas. Das Gegenstück zu dem Nürnberger Werk bildet dann die Hochaltarstaffel des Martin Schaffner im Münster zu Ulm (1521), auf der Judas die Tafelrunde unter lautem Protest verläßt (Abb. Graf Pückler-Limpurg, Martin Schaffner, Taf. 6). Die religiösen Maler unserer Tage lassen fast immer den Verräter abtreten, vielleicht weil sie ihn nicht an der Tafelrunde des Herrn sehen wollen. Eduard von Gebhardt schickt ihn beide Male möglichst unbemerkt hinaus, in seinem Gemälde von 1870 in der Berliner Nationalgalerie und dem von 1906 im Hannoverschen Museum. Ebenso Fritz v. Uhde in seinem ersten Abendmahl von 1885/86 und dem zweiten von 1898 in der Stuttgarter Gemäldegalerie.

Dazu mag das Altarrelief der Wöhrdener Kirche erwähnt werden (1613), das den Verräter im Begriff aufzuspringen zeigt.

Jedenfalls also, da das Motiv erst zur Zeit der höchsten Blüte des geistlichen Dramas auftritt, werden wir eine Beeinflussung von seiten des letzteren annehmen müssen; der Abgang des Judas ist indessen in den Spielen niemals von irgendwelchen charakterisierenden Regiebemerkungen begleitet, so daß man schließen kann, daß die bildende Kunst sofort geistig über ihr Vorbild hinausgegangen ist; oder man muß annehmen, daß die Ausgestaltung der Szene dem Schauspieler überlassen blieb.

Wo nicht der Abgang des Judas dargestellt wird, da behält man die Tischordnung des 15. Jahrhunderts, Judas nicht isoliert vorn am einen Ende des Hufeisens, bei.

Die Anfänge der deutschen Abendmahlsdarstellung zeigen durchgängig den runden Tisch, der freilich zunächst aus perspektivischem Ungeschick elliptisch gezeichnet wird. Auf dem Sakramentar zu Autun sitzen die Apostel um den außerordentlich großen Tisch in der Weise, daß je 6 zur Rechten und Linken Christi angeordnet sind, der hinten die Mitte einnimmt; der dem Beschauer zugewendete Teil der Tafel bleibt frei. Die zentrale Komposition wird hier durch das dargestellte Thema, die Spendung der Sakramente, empfohlen, da sie geeignet ist, das Austeilen der Elemente nach beiden Seiten hin besonders anschaulich zu machen und eine feierliche, majestätische Wirkung hervorzubringen. Der Tisch selbst steht auf geschweiften Füßen und hat die Platte mit einem Rande umgeben; ein Tischtuch trägt er noch nicht. Im Drogo-Sakramentar wird zum erstenmal die Kenntlichmachung des Verräters durch Darreichung des Bissens dargestellt. Naturgemäß wird eine pri-

mitive Kunst, noch dazu wo sie wie hier als Buchschmuck durch recht einfache Mittel wirken muß, einen solchen Vorgang, dessen Richtungslinie eine einfache Gerade ist, am ehesten so darstellen, daß diese Gerade in die Bildebene fällt; es liegt also in der Natur der Dinge, Christus und Judas an die vorderen Ecken zu setzen. Die anderen Jünger sind zur Staffage geworden und abgekürzt (8) und gedrängt an der Hinterseite des Tisches untergebracht. Die Tafel ist, um die Überreichung des Bissens räumlich möglich zu machen, stark verkleinert, dagegen die vorn sichtbaren drei Füße (Tierfüße mit Köpfen) ungebührlich in die Länge gezogen. Zum erstenmal kommt hier auch ein Tischtuch vor, und zwar in der Weise, daß es nicht über die den Tischrand überragenden Köpfe der Füße, oder sagen wir lieber der Böcke, herabfällt, sondern zwischen diesen und der Platte hindurchgeht, so daß wir also ein Beispiel für den zusammengesetzten Tisch des Mittelalters bekommen, dem die Redensart »die Tafel aufheben« ihr Dasein verdankt. Das Göttinger Sakramentar hat den runden Tisch mit Rand und weitem langen Tuch. Christus sitzt wieder links, die Jünger rechts und hinten, und zwar so zusammengedrängt, daß von manchen überhaupt nur die Köpfe zu sehen sind und selbst die vorgeschobenen auch nur mit einem Arm an den Tisch reichen. Auf der Abendmahlsdarstellung des Bamberger Sakramentars A II 52 ist der Tisch ebenso, die Verteilung der Figuren aber insofern anders, als nur Petrus auf der rechten Seite sitzt, während die übrigen Apostel auf die Hinterseite verwiesen sind. Diese Anordnung erinnert stark an die römische Sitte, nach der, wenn der Tisch die Sigmaform hatte, der Gastgeber an der linken Ecke (vom Beschauer aus), in dextro cornu, der geehrteste Gast dagegen auf der entgegengesetzten Seite, in sinistro cornu, lag. In der Tat lassen bei dieser Miniatur manche Indizien, vor allem die kurzen Proportionen der Figuren, auf altchristliche Aszendenz schließen. (Vgl. auch Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei 80.) Gleichfalls aus dem 10. Jahrhundert stammt das St. Gallener Antiphonar, das die große Eigentümlichkeit aufweist, den Tisch ganz zu kassieren und den Aposteln, die in zwei Gruppen zusammengeballt Christus in die Mitte nehmen, ein langes schmales Tafeltuch statt dessen über die Knie zu legen. Es wäre denkbar, daß auch hier eine spätrömische Tradition vorläge; ein von Montfaucon Ant. Expl. III, 1 pl. 7 abgebildetes Sarkophagrelief stellt gleichfalls ein Mahl ohne Tisch dar. Die Evangeliare in Brescia, München (15903) und Berlin (78 A 2) bringen noch im 11. Jahrhundert die Rundform des Tisches, aber die Gruppierung hat sich geändert. Bei Br. freilich sitzt Christus noch links; nicht aus formalen Rücksichten, denn er hat dem Judas keinen Bissen zu reichen; es handelt sich dabei lediglich um ein

byzantinisches Residuum, wie sie ja Br. und die anfangs besprochenen Codices der gleichen Gruppe zahlreich aufweisen. In M. aber und B. ist er an die Hinterseite des Tisches gesetzt, und zwar in die Mitte, um eine sakrale Symmetrie zu bekommen; allerdings muß er in B. etwas an die Seite rücken, um eine Mittelsäule nicht ganz zu verdecken. Die Jünger erhalten ihre Plätze hinten, zu beiden Seiten Christi, während sie in Br. geteilt sind: 6 sitzen an der Hinterseite, 6 stehen neben dem Tisch.

(Schluß folgt.)

Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei.

Von **Berthold Haendcke.**

I.

Die Zeit von ca. 1400 bis ca. 1450.

Während der Ruhm der alten niederländischen Landschaftsmalerei seit langem fest begründet ist, konnte über die Bewertung der gleichzeitigen deutschen eine Einigung noch nicht erzielt werden — trotzdem sie im Quattrocento Leistungen aufzuweisen vermag, die den niederländischen nicht unebenbürtig sind und im 16. Jahrhundert ihren alten Nebenbuhler unleugbar in den Schatten stellt.

Die deutsche Landschaftsmalerei senkt in die Kunst der Zeit vor ca. 1400 vorab zwei Wurzeln. Einerseits zieht sie ihre Nahrung aus der Miniaturmalerei, andrerseits aus der Wandmalerei.

Da die Miniaturmalerei in ihrer Wirkung sich früher zu äußern scheint und jedenfalls eher ihren Einfluß einbüßt, sei ihrer zuerst gedacht.

Unterhalb Regensburg, oberhalb Deggendorf, liegt das alte, hochberühmte Kloster Metten.[1]) Hier wurde schon seit manchem Jahrhundert die Wissenschaft und die Kunst gepflegt, und unter dem Abte Peter I. (1389—1427) hatte das Kloster in jeder Beziehung eine Glanzperiode erreicht.

Aus dieser Zeit ist uns ein Werk erhalten, eine Regula des St. Benedikt vom Jahre 1414, die eine Anzahl kleiner Landschaften enthält, die von einer für jene Zeit ungewöhnlich feinen Beobachtung der Natur zeugen. Breit hingelagerte Gegenden dehnen sich aus, sanft geschwungene Berge, einer an den andern gedrängt, verschwinden, mit Burgen gekrönt, in eine in leichten, grauen Ton von großer Zartheit getauchte Ferne; Kirchtürme ragen aus dem Tale empor, geschmückt mit funkelnden Kreuzen, Dörfer ziehen sich am Abhange eines Berges hinan; die Sonne erscheint eben über den Kuppen der Berge, rötet einzelne Wolken und verdrängt die Nacht. So ist ungefähr das Gesamtbild dessen, was uns in den verschiedenen kleinen, mit schöner, klarer Farbe und großer Sorgfalt ausgeführten Miniaturen entgegentritt.

---

[1]) Aichinger, Das Kloster Metten. Landshut 1859.

Seitdem ich diese Worte (1885)[2]) schrieb, hat sich Berthold Riehl[3]) dieser Frage nachhaltig von neuem angenommen. In weiterer Entwicklung und Bestätigung meiner Beobachtungen bemerkt er zu dem Mettener Kodex: »Auf Blatt 5, sowie bei sämtlichen Bildern von Blatt 9 bis 18 (ausgenommen 17), treten an Stelle des gemusterten Hintergrundes Landschaften, die, so schematisch sie auch in manchem sind, wie z. B. der Behandlung der Grasbüschel, für diese Zeit doch einen merkwürdig frischen und selbständigen Blick in die Natur zeigen und wiederholt recht deutlich die Anregungen der Hügellandschaft der Donaugegend mit ihren hübschen Fernblicken erkennen lassen. Eine große Wiese nimmt stets den Vordergrund ein. Interessant ist, daß Laub- und Nadelwald in ihrer verschiedenen Form sowohl in der Nähe, als in der Ferne sorgfältig beobachtet werden, das Hervorragen einzelner Fichtenspitzen, sowie das Unterholz im Wald sieht der Maler schon ganz geschickt, und bei dem Schilf am Bache sind auf Blatt 22 auch die Kolben desselben gemalt. Das Merkwürdigste aber ist entschieden der Blick auf die fernen Höhen, auf denen Burgen erbaut sind, während wir in den Tälern und an den Höhen Kirchtürme und kleine Dörfer sehen. Immer lichter erscheinen die fernen Hügel, wie auch der Himmel vorne tiefblau, in der Ferne immer heller wird, so daß er zuletzt meist in reines Weiß übergeht. Der Maler zeigt dadurch ein gewisses Gefühl für Lichtperspektive und gibt geschickt den Eindruck der duftigen Ferne; daß er sogar schon ein leises Ahnen des hohen Reizes der wechselnden Beleuchtung besitzt, zeigt die aufgehende Sonne auf Blatt 5, die eben hinter einem Hügel emporsteigt.

Knüpfen wir diesen Ausführungen Riehls die Erörterung über den Grad der Selbständigkeit der Mettener bzw. der bayerischen Maler an. Es kann nach meiner Anschauung von irgendwelcher stärkeren fremden Anregung, als daß ein Künstler einem anderen zu ähnlichen Leistungen anspornt, nicht die Rede sein, weder technisch, noch inhaltlich. Riehl hat diese Erwägungen meines Erachtens für Italien und Frankreich endgültig mit folgenden Worten abgetan: Fassen wir das Resultat zusammen, das sich aus dem Studium der ausländischen Handschriften der bayerischen Klosterbibliotheken für die Frage nach der Einwirkung außerdeutscher Malerschulen auf die bayerische ergibt, so haben wir anzumerken: die bayerischen Klöster besaßen eine beträchtliche Anzahl sowohl italienischer, als böhmischer, französischer und niederländischer Handschriften und Miniaturen. Es war also damit die kunstgeschichtlich wichtige Ver-

---

[2]) B. Haendcke, B. Furtmeyr, sein Leben und seine Werke. 1885.

[3]) B. Riehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. München 1885.

bindung mit diesen Ländern hergestellt und ihr Einfluß auch auf Künstler, die Bayern nicht verließen, möglich. Daß die Existenz zahlreicher fremder Miniaturen in den Bibliotheken, in denen sich der Miniaturmaler in erster Linie bildete, ihm manche Anregung bot, ist sicher; auch hier wie überall besteht eine gewisse Fühlung in der Entwicklung der kunstübenden Länder. Gleichwohl bildet aber dieser Einfluß durchaus nicht den maßgebenden Faktor in der Entwicklung unserer Malerei, wie man dies z. B. bisher viel zu allgemein in der Tafelmalerei von dem Einfluß der Niederländer auf ganz Deutschland behauptete, sondern er erscheint nur als ein sekundärer Zug derselben. Dies gründet darin, daß es erstens gewöhnlich nicht die bedeutendsten Werke fremder Kunst waren, die zu uns kamen, besonders nicht in die Klosterbibliotheken, wo sie fast allein einen bedeutenderen Einfluß ausüben konnten. Die Ausbildung bayerischer Miniaturmaler aber in fremden Schulen ist wenig wahrscheinlich, wird auch durch die vorhandenen Denkmale in keiner Weise bestätigt. Zweitens aber hatte sich die deutsche Miniatur, die bisher von der Kunstgeschichte viel zu wenig gewürdigt wurde, im 13. und 14. Jahrhundert unter Verfolgung eigener Ziele und mit Ausbildung eines bewußten Charakters so weit entwickelt, daß ein im wesentlichen selbständiger Fortschritt möglich, ja sogar unbedingt das Natürliche war. Den ursprünglichen Gang bestätigen auch die sehr zahlreichen Denkmale bayerischer Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts; in der Hauptsache, worauf es hier in erster Linie ankommt, lassen sie nirgends ein direktes Anlehnen an italienische, böhmische, französische oder niederländische Miniaturen erkennen. Sehr sorgfältig muß man sich hier hüten, was leider so oft nicht beachtet wird, gewisse verwandte Züge, die in gleicher Entstehungszeit und Entwicklungsstufe gründen, auf direkte Beziehungen zurückzuführen. Die Verbindung im ganzen war gegeben, vollkommen abgeschlossen für sich entwickelt sich kein Stamm, ja auch kein Land in der neueren Kunstgeschichte; die lokale Entwicklung aber ist, was den gesamten mittelalterlichen Lebensverhältnissen entspricht, eine sehr selbständige; die Grundlage bot ihr die deutsche, nicht eine fremde Schule. Mit dem genaueren Einblick in die Lebensverhältnisse der deutschen Kunst des Mittelalters, den vor allem das Studium solcher Lokalschulen fördern kann und soll, wird sich das Bild deutschen Kunstlebens im Mittelalter viel individueller und reicher gestalten als bisher. Nur zu oft betrachten wir die ganze, gerade durch ihre Mannigfaltigkeit so fesselnde deutsche Kunst als eine große, ungegliederte Masse und im Zusammenhang damit Entwicklungsfaktoren, die wohl für einzelne Gegenden und Schulen von großer Bedeutung sein mögen, willkürlich als das ganze Gebiet deutscher Kunst umgestaltende.

Ein Künstler, wie der Maler der Mettener Handschriften von 1414, von dem unsere Betrachtung ausging, fußte also in erster Linie auf der deutschen Kunstentwicklung, auf den Ausgaben der biblia pauperum, den Weltchroniken, die den Verfertiger zwangen, die Umwelt und die Geschehnisse in dieser darzustellen. Die Weltchronik München cod. germ. 5 vom Ende des 14. Jahrhunderts schildert uns z. B. die Geburt Christi. In blumiger Wiese liegt hier, von einem Strohdach überschattet, auf einer Matte Maria, neben ihr in einem Korb das Kind, bei dem Ochs und Esel stehen, zu Füßen der Maria sehen wir Joseph. Die Luft ist blau; in den Hintergrund, in dem auf zackigem Felsen zwei Burgen stehen, führt ein Weg, neben demselben fließt ein Bach, über den eine kleine Brücke geschlagen ist. Neben der Straße weiden drei Hirten ihre Herde, die aus zwei Schweinen, einer Ziege, einem Schaf und einem rauflustigen Widder besteht. Hier, wo der Künstler seine beste Kraft einsetzt, wo er sich freier als in den vorausgehenden kleinen Bildern ergehen konnte, sehen wir, wenn alles auch noch streng stilisiert, hart und unbeholfen gegeben ist, doch, welch frischer Blick in die Natur ihm bereits eigen und wie in solchen Werken die Vorläufer der Mettener Landschaften von 1414 stecken. Diese eigenständige Entwicklung deutscher Landschaftsmalerei, die wir vom Ende des 14. Jahrhunderts soeben bis zum Jahre 1414 charakterisieren konnten, geht weiter in den Miniaturen einer Bibel aus Salzburg vom Jahre 1430. Sie enthält allerdings nur in Initialbildern kleine Landschaften, die aber ein nicht unbedeutendes Können verraten. Das erste und auch am besten gelungene Bild stellt Moses, auf dem Altar kniend (pag. 44) dar. Links stehen Bäume und Sträucher, an südliche Vegetation erinnernd, im Hintergrunde ragen einige spitze Berge empor, rechts ist der Opferaltar mit dem rauchenden und brennenden Holzstoß aufgebaut; der Himmel ist blau, aber ornamentiert. Alles ist sicher und gewandt gezeichnet und von brillanter, satter Farbenpracht. Bei der Darstellung der Erblindung des Tobias können wir die sehr feine Durchführung und Beobachtung der Tiere erwähnen, während Johannes auf Patmos weniger befriedigt, wohl weil der Raum zu klein war. In der Anmerkung setzte ich hinzu: die eigentümliche Vegetation, verbunden mit dieser überaus schönen Farbe, lassen an einen Einfluß von Italien denken, was bei der Lage von Salzburg auch nicht seltsam wäre. Mangel an Material nahm mir die Möglichkeit, dieses zu verfolgen.[4])

Mittlerweile hat Riehl auch diese Malereien aufs neue unter Zugrundelegung einer sehr erweiterten Monumentenkenntnis untersucht. Er be-

4) Haendcke, a. a. O. S. 51.

merkt: die erwähnte Bibel aus Salzburg von 1430 steht in der Hauptsache zwar allerdings auch noch auf der Stufe der Mettener Miniaturen, vielfach aber, und zwar ganz besonders durch ihre bedeutenden Randverzierungen (Abbildungen Nr. 14. und 15), weist sie auch schon deutlich auf die Veränderungen unserer Buchmalerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hin.

Die strengornamentale und großzügige Behandlung dieser Ranken ist für die deutschen Handschriften dieser und der folgenden Zeit höchst bezeichnend und scheidet sie auf das Bestimmteste von den französischen, mit ihren eleganten, graziös spielenden Randleisten, sowie von den niederländischen mit den naturalistischen Blumen, Tier- und Genrebildern. Die zahlreichen im Laufe des 15. Jahrhunderts in Bayern entstandenen Handschriften zeigen durchweg diese deutsche Art, und erst als dies für die Entwicklung unserer Kunst ganz belanglos war, nämlich im Beginn des 16. Jahrhunderts, finden sich Nachahmungen jener niederländischen Randleisten.

Eine Fortführung der für 1414 und 1430 charakterisierten bayrischen Miniaturmalerei finden wir in der Biblia pauperum aus St. Ermenland in Salzburg, trotz der geringeren künstlerischen Kraft.

Wir können also in den besprochenen Miniaturen eine durchaus selbständige deutsche Landschaftsmalerei feststellen, die eine wesentliche Erweiterung in den Malereien der Handschrift des Bruders Antonius von Tegernsee, dessen Charakteristik zunächst Riehl überlassen sein möge, findet.

»Die Handschrift des Bruder Antonius (lat. 18077) enthält fol. 1—49 Rabanus Maurus: »de laude sanctae crucis«. Am Schlusse steht: »Explicit cum grande labore opus per quendam fratrem dictum Anthonium monasterii Quirini in Tegernsee professum anno 1459.« Darauf folgt, durch 46 Bilder illustriert, das »Defensorium inviolatae beatae virginis«, offenbar in Schrift und Bildern gleichzeitig, aller Wahrscheinlichkeit nach auch von derselben Hand angeführt, wie der erste Teil des Buches. Ein direkter Vergleich der Zeichnungen im laus sanctae crucis der Mettener Handschrift von 1414 und der Tegernseer von 1459 ergibt, daß die Ähnlichkeit nur darin beruht, daß in beiden Handschriften dieselben typischen Figuren in den Text eingezeichnet werden; jedoch in so verschiedener Ausführung, daß durch sie ein direkter Zusammenhang zwischen den Malern beider Handschriften sicher nicht bewiesen wird. Auf den ersten Blick sieht man hier ferner, daß der Mettener Künstler viel feiner, der Tegernseer weit schwerfälliger arbeitet. Gleichwohl zeigt aber der Bruder Antonius wichtige Fortschritte; schon in den Initialen, besonders aber in den Bildern des Defensoriums; ist er auch kein so

feiner Künstler wie der Mettener, so ist sein 35 Jahre später entstandenes Kunstwerk eben doch entwickelter, und das Defensorium ist für seine Zeit ein nicht minder charakteristisches Denkmal als jene Biblia pauperum für die ihre.«

Der Hauptwert dieser 46 Rundbilder beruht nach meiner Ansicht in der Raumgestaltung. Die Landschaften sind trotz des kleines Maßstabes weiträumig gedacht, dargestellt durch die sichere und doch weiche Linienführung und durch die auffallend feinfühlige Lichtbehandlung. Es tritt in diesen kleinen Bildchen dieselbe Tonmalerei auf, die in Metten derb materiell blieb, hier aber schon malerische Werte von nicht unbedeutender Stärke schafft. Man beachte z. B. die weite Tiefe des Raumes in den Bildern »Claudia«; wie hier die Hügelreihen geschickt ineinander übergeführt werden und in die Ferne zurückweichen; wie die Bäumchen auf dem »Danae«-Bilde mit wischendem Pinsel, die Morgenstimmung in dem Hirtenbilde keck und frisch dargestellt ist. Die Großräumigkeit geht bereits so weit, daß die Landschaften keineswegs nur als Hintergrund gedacht sind, sondern den Vordergrund und die weiteren Tiefen zu verbinden trachten, den Personen eine »Bühne«, auf der sie sich wirklich zu bewegen vermögen, sich zu bieten bemühen.

Der erste Tafelmaler, der als Landschafter uns aus der Miniaturmalerei hinausführt, ist Lucas Moser aus Weil der Stadt, dessen Werke zu Tiefenbronn ich bereits 1886 in einer Abhandlung für das Repertorium für Kunstwissenschaft behandelt hatte, aber kurz vor der Drucklegung zurückzog, um sie für eine geplante, aber nicht ausgeführte größere Arbeit zu verwerten. Damals gelangte ich schon zu Anschauungen, wie sie Reber[5]) 1894 in folgende Worte gefaßt hat.

Reber bemerkt, »der kleinliche Reichtum seiner (Mosers) Darstellungen mit den gelegentlich geradezu miniaturartigen Figürchen, die unmethodische, zufällige Komposition, die novellistische Vertraulichkeit des Vortrages der Vorgänge läßt den Künstler augenscheinlich vielmehr als zu jenen gehörig erkennen, welche von der Illuminierkunst ausgehen und den Miniaturstil in die Tafelmalerei übertragen«. Ich pflichte Reber hierin durchaus bei. Jedenfalls stehen Mosers Landschaften auf demselben Boden wie die eben erwähnten Buchmalereien, und sind diese ebenso sicher Vorläufer seiner künstlerischen Auffassung. Er ist zudem ein durchaus deutscher Maler, der sich in jeder Hinsicht der einheimischen Entwicklung angliedert.[6]) Mosers Tafelwerk in Tiefenbronn

---

5) Reber: Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei. Sitzungsber. d. philos.-philol. u. histor. Klasse d. k. bayr. Akademie d. Wiss. 1894.

6) Schmarsows in den Abhandlungen der k. sächs. Akademie Bd. 22 vorgetragener Ansicht, die für eine weitgehende Anlehnung an italienische Maler plädiert, kann ich wie Riehl ganz und gar nicht beipflichten.

führt uns in das Jahr 1431. Es weist in der weitgedehnten Anlage des landschaftlichen Hintergrundes denselben künstlerischen Ideengang auf wie die bisher betrachteten Malereien. Moser geht aber in der Einzelbehandlung sehr wesentlich über die Buchmaler hinaus. Er ist nicht nur ein strenger Realist für jene Zeiten, sondern er ist es auch in klarer Erkenntnis seines Zieles. Die Meerfahrt wie der schlafende Caecus vor Marsilia beweisen dies vor allem.

Betrachten wir das Bild des linken feststehenden Flügels, auf dem die Seereise der Heiligen nach Marsilia geschildert ist.

In der Mitte des Gemäldes schwimmt die Barke auf dem leicht bewegten Wasser, dessen Bewegung durch einzelne zittrige, weiße, ineinander überfließende Kreise dargestellt ist. Das braune, einen dunklen Schatten werfende Schiff ist gut modelliert und verkürzt. Die einzelnen Teile, wie z. B. den Mastkorb, den Wimpel, hat der Meister sorgsam wiedergegeben. In dem Boot sitzen fünf Heilige. Zur linken Hand erblicken wir die heilige Magdalena. In ein einfarbiges, dunkles Gewand gekleidet, spricht sie zu ihrem Gegenüber. Die Inschrift in dem Heiligenschein dieses ist fast unkenntlich — wohl Caecus. Wie um jeden Zweifel in ihre Worte zu beseitigen, hat sie die linke Hand gegen ihn ausgestreckt. Trotz der Restauration ist das kräftige, beredte Mienenspiel des Gesichtes erkennbar. Ihr zur Linken hat sich fest und unbewegt geradeaus blickend ihr Bruder Lazarus niedergelassen. In der Linken hält er eine Rolle; in der andern Hand den Krummstab. Im Schnabel des Schiffes sitzt Martha, die mit den braunen Augen demutsvoll gen Himmel schaut. Dies zarte Gesichtchen mit seinem gottseligen, ergebenen Ausdruck, dem die unerschütterliche Kraft des Märtyrers beigemischt ist, wirkt wohl am anziehendsten auf dem ganzen Altarwerk. Wie ihre Schwester trägt sie die damals übliche dunkle Haube, sowie ein langes, in derselben Farbe gehaltenes Gewand. Ein prächtiges Relief gibt ihr feines Antlitz für den rechts neben ihr sitzenden Maximinus. Seine energischen Gesichtszüge mit der stark vorspringenden Adlernase, dem unschön vortretenden Unterkinn bieten das Bild eines rücksichtslos für seine großen Ideen kämpfenden Mannes. Unbedeckten Hauptes hat neben ihm Caecus Platz genommen. Er wendet uns den Rücken zu und blickt in die Ferne, auf die ersehnte Küste. Die Rhone eilt hier in drei Mündungen dem Meere zu. Der Strom zur Linken ist auf dieser Seite unbegrenzt, rechts von einer Kette zackiger, grotesk gebildeter Felsen begleitet, die immer kleiner werden und in eine graubräunliche Ferne verschwinden. Gegen den Fuß dieses Gebirges hat der mittlere Stromarm seinen Lauf genommen. Am rechten Ufer erheben sich ebenfalls weit zurückliegend einige Höhen, während am Ausfluß sich das

Terrain nach rechts herum abflacht und verbreitert. Eine ziemlich dunkel gehaltene sandige Küste, die mit einzelnen Bäumen bestanden ist, dehnt sich hier aus; ein kleiner Wald zieht sich zu der rechts allmählich ansteigenden Anhöhe hinauf, auf deren Spitze eine Burg steht. Am Fuße dieses Berges und am Meere liegt eine größere Stadt — Marsilia. Der dritte Arm der Rhone hat seinen Ausfluß rechts, nahe von Marsilia. Er umflutet mehrere Inseln, um schließlich in breiter Masse seine Wasser dem Meere zuzuführen. Der Himmel ist golden.

Hat Moser Beobachtungen vor der Natur zu diesem sehr reich angeordneten und pittoresk, um nicht zu sagen phantastisch ausgestatteten Naturbilde gemacht? Zweifelsohne; denn sowohl das Wasser wie die Berge verraten Einzeluntersuchungen. Die Vorlage wird ihm der Bodensee geboten haben. Andererseits unterliegt es keinem Zweifel, daß der Maler die Landschaft frei komponiert hat. Die Linearperspektive ist mangelhafter als die der Luft, die ein gewisses allgemeines Gefühl für Tonwerte verrät. Jedenfalls beweist dies Bild, daß Moser 1431 bereits längere Zeit auf dem Felde der Landschaftsmalerei tätig gewesen ist. Er führt uns mit seinen Anfängen mindestens in die Jahre um 1410 zurück, d. h. in die Schaffenszeit der Mettener Mönche.

Des Bildes, auf dem der schlafende Caecus und Maximin vor den Toren Marsilias gemalt sind, sei nur wegen der sehr genauen Wiedergabe all und jeder Einzelheiten, der verhältnismäßig geschickten Verkürzungen Erwähnung getan und wegen der Körperhaltung des Schlafenden, die wir von jetzt an in typischer Weise bei den deutschen Malern, z. B. Witz, Schüchlin usw., wiederfinden.

Neben Lucas Moser tritt der Zeit nach der Meister des Multscherschen Altarwerkes.7) Er ist nicht von der Miniaturmalerei ausgegangen, sondern entweder von der Wandmalerei oder dem Tafelbilde. Als Landschaftsmaler muß er gleichermaßen von den Passionsspielen wie von Naturbeobachtungen seine Entwicklung genommen haben. Von Moser unterscheidet ihn besonders das »große Auge«, wenn ich so sagen darf, mit dem er in die natürliche Umwelt hinausblickt. Auch verfügt er über weit bedeutendere Malmittel als Moser.

Die Flügel des Altarwerkes Multschers in Sterzing sind mit acht Bildern, vier Passionsszenen und vier Szenen aus dem Marienleben, bemalt. (Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Tod der Maria.)

Die beste und ausgebreitetste Landschaft enthält die Szene der

---

7) Vgl. über seine Person und die Daten F. v. Reber, Hans Multscher v. Ulm. Sitzungsber. der philos.-philol. u. histor. Klasse d. k. bayr. Akademie d. Wissenschaften 1898.

Kreuztragung, obwohl nichts mehr als zur Linken das Stadttor mit den überragenden Häusern, der Weg aus dem Stadttor heraus, ein Steinblock rechts, Golgatha mit einigen Grabgrotten angegeben ist. Alles hebt sich vom goldenen Hintergrunde ab. Die weit sicherere Verkürzung, die auswählende großräumige Anordnung verleihen dem Bilde geradezu ein gewisses Maß von Monumentalität.

Größere malerische Schönheiten bietet die Verkündigung, der wir eingehend gedenken dürfen, trotzdem von der Landschaft nur ein paar, allerdings meisterlich vor das Fenster gesetzte Bäume zeugen.

Die einfache Szene gibt zu einer nahezu vollendeten Behandlung des Raumes reichlichen Anlaß. Die zwei Fenster der Rückwand mit ihrem doppelten Kreuzstock und den dreiteiligen, zum Teil geschlossenen, zum Teil verschieden gestellten Klappläden zeigen perspektivische und Lichtwirkungen, welche der oberdeutschen Kunst des 15. Jahrhunderts im allgemeinen fremd sind und außer den Werken des Baselers Konrad Witz in dieser Zeit kaum irgendwo mit ähnlichem Raffinement wiederkehren. Eine derartige Behandlung des durch die Fenster einfallenden Lichtes und der dadurch bewirkten Reflexe und Schatten, die im allgemeinen ebenso richtig wie weich und in entsprechendem Tonwerte ausgeführt sind, erscheint, da von geometrischer Konstruktion keine Rede sein kann, als ein Höhepunkt von Naturbeobachtung, der uns gar nicht zweifeln läßt, der Meister habe vor der Fensterwand seiner Werkstatt oder Wohnstube gesessen, um nicht bloß die perspektivische Erscheinung an Fenstern, Fensterläden und Decke, sondern auch die Licht- und Sonnenwirkung getreu wiederzugeben. Ist in den Figuren des Künstlers bei allem Naturstudium doch auch noch ein außerhalb dieses liegender idealer, typisch-traditioneller Zug bemerkbar, der ebenso in den Köpfen wie in den Extremitäten herrscht und der namentlich den Gewändern ein feingefühltes Schönheitsgepräge gibt, so folgt hier der Künstler ganz dem Eindrucke des Naturvorbildes und der Tagesstimmung und bringt es dabei zu Helldunkel und Tonwirkungen, ähnlich jenen der Interieurs eines Jan van Eyck. Denn das feine, transparente Helldunkel überzieht auch die Wand, hebt die blauen, grünen und roten, auf der Wandbank aufgestellten Samtkissen von dem Grunde und vertieft sich allmählich unter der Bank, die Fläche des Paviments nach vorn zu in blankem Licht lassend, nur gebrochen von den zarten Schlagschatten der auf den Boden gestreuten Lilien, die ihrerseits in den verschiedensten Lagen nach der Natur gezeichnet und gemalt sind. Nicht minder auffallend ist dann auch die von aller Stilisierung freie Behandlung des Strauchwerks vor den Fenstern, dessen Naturwahrheit sich um so mehr aufdrängt, als der Künstler an dem traditionellen gemusterten Goldgrund

statt der Luft festhält. Wäre dieser letzte Mißton nicht, so genössen wir in dem lauschigen Gemache den vollen Eindruck sonniger Morgenstimmung und stummer Andacht, welche das lautlose Hereinschweben des Engels weniger unterbricht als verklärt. Mit einer solchen Raumbehandlung verglichen, wirken alle fränkischen Bilder des 15. Jahrhunderts kalt, hart und luftlos (Reber).

Auf demselben Wege wie Lucas Moser wandert Witz aus Rottweil als Maler, der 1434 nach Basel kam; nur dringt er viel weiter vor. Der Biograph dieses Künstlers, Daniel Burckhardt,[8]) hat dies Verhältnis in zutreffender Weise ausgeführt, wenn er schreibt:

Mag nun auch der künstlerische Charakter der beiden Meister (Moser und Witz) durchaus verschieden sein, in der Genfer Tafel finden sich manche dem Tiefenbronner Werk verwandte Züge, die kaum anders denn als Gewohnheiten ein und derselben süddeutschen Schule erklärt werden können. Wir nennen nur die in beiden Werken vorkommenden Innenansichten von Gebäuden, welche mit Vorliebe schräg zum Beschauer gestellt werden, damit der Künstler Gelegenheit findet, sich in schwierigen perspektivischen Kunststücken und Überschneidungen zu versuchen; wir nennen von Einzelheiten den roh gezimmerten Holzbau, der auf der »Anbetung der Könige« in Genf wie im Tiefenbronner Altar bei der »Rast der Heiligen« in Marsilia getroffen wird, besonders die mit packender Naturwahrheit behandelten Holzstützen dieses Baues kehren auf beiden Werken in überraschender Weise wieder; eigen ist auch beiden Meistern die Vorliebe für die kleinen, fast bis zur Illusion plastisch wirkenden Bildhauerarbeiten. Bei all diesen analogen Zügen hat Witz seine älteren Kunstgenossen um ein beträchtliches überholt; an Klarheit der Komposition, Kenntnis der Perspektive, Kraft und Harmonie der Farbe steht das Genfer Bild dem Werke des Lucas Moser bedeutend voran.

Gehen wir auf Einzelzüge der Landschaft ein, so werden wir Burckhardts Ausführungen nochmals bestätigt finden. Das bedeutendste landschaftliche Gemälde ist das mit dem St. Christophorus aus der Zeit des ersten Aufenthaltes des Malers in Basel, d. h. etwa aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre. Es fällt zuerst die intime psychologische Schilderung des Vorganges auf; denn der Christophorus trägt nicht nur mit schweren Mühen die Last, sondern, wie der Ausdruck der Augen verrät, auch mit entsetztem Erstaunen. Wir begegnen also der nämlichen eindringenden Charakteristik wie auf Mosers Tafelwerk. Gleich wie alle bisher betrachteten Maler hat auch Witz die Landschaft als die Umwelt

---

[8]) Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und der Eidgenossenschaft. Basel 1901; derselbe: Studien zur Gesch. d. altoberrheinischen Malerei. Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1906.

aufgefaßt, in der sich die betreffenden Personen zu bewegen haben, im Gegensatz zu den Niederländern, die von vornherein die Landschaft im wesentlichen nur als Hintergrund betrachten. Deshalb schiebt Witz den Christophorus nicht, wie z. B. Bouts, in den Vordergrund, sondern stark in die Mitte hinein. Und welche weite, große Anordnung herrscht in dem Bilde, wie geschickt sind die Boote als Rückschieber benutzt, wie feinfühlig hat der Maler die Luftperspektive der pittoresk, aber nicht mehr phantastisch gezeichneten Berge, den Ton des Meeres abgewandelt.

Wenn wir bei den bisher betrachteten Malereien nur einen Indizienbeweis für die Naturwahrheit der Einzelheiten oder der Gesamtaufnahme erbringen konnten, so ist für den Fischzug Petri von der Hand Witzens in Genf unwiderleglich dargetan, daß er ein landschaftliches Porträt, das des linken Seeufers des Genfer Sees, gemalt hat.

»Witz hat seinen Standpunkt hart am rechten Seeufer zwischen Genf und dem Dorfe Pregny auf dem Areal des »Pâquis« genommen und das herrliche Panorama im ganzen naturgetreu wiedergegeben. Als einzige Lizenz erlaubte er sich, die Berge des Hintergrundes etwas zusammenzurücken.

Mit wunderbar scharfem Auge hat Witz die charakteristischen Formen der Landschaft zu erfassen vermocht und sie nicht mit trockener Sachlichkeit, sondern mit der Stimmung eines Poeten festgehalten.«

Witz hat der Landschaft derartig stark die erste Rolle zugewiesen, daß die figürliche Darstellung in der reichen landschaftlichen Komposition fast nur den Charakter einer Staffage besitzt, d. h. Witz hat konsequent die von mir charakterisierten Absichten der alten deutschen Landschaftsmalerei durchgeführt.

In der Beherrschung der Luft und Linearperspektive kommt Witz seinen größten niederländischen Zeitgenossen zum mindestens gleich, ja, die Landschaft von Petri Fischzug ist räumlich sogar klarer gebildet, als Jan van Eycks »Anbetung des Lammes« im Genter Altar. Wenn trotzdem das Genfer Bild weniger reizvoll wirkt als das Eycksche Gemälde, so dürfte es zum Teil daran liegen, daß Witz auf die liebevolle Durchbildung der landschaftlichen Einzelform und auf eine helle, freundliche Tönung der Farbe verzichtet hat. (Burckhardt.)

Meiner Ansicht nach hat die bisher verfolgte, rein deutsch-schwäbische Landschaftsmalerei in Witz ihren Höhepunkt erreicht. Dennoch sei, bei der großen Armut an erhaltenen Bildern, noch einiger Malereien gedacht. Zuerst des bekannten Donaueschinger Bildes von 1445. Dan. Burckhardt setzt es an den Anfang der Laufbahn eines von Witz abhängigen Künstlers. Er stützt seine Behauptung zu einem Teil auf den Prospekt eines Stadttores, das er mit dem Spalentor in Basel identifiziert. Diesem

Argument kann ich nicht beitreten; denn ein Tor mit einem viereckigen, von zwei Rundtürmen flankierten Eingangsturm findet sich sehr oft, und besondere Eigentümlichkeiten fehlen durchaus, wie denn auch Burckhardt einen früheren baulichen Zustand des Spalentores voraussetzt. Wenn Burckhardt durch den einen Engelkopf zur Linken Gottes an die Engel der van Eyck auf dem Genter Altar erinnert wird, so gebe ich eine gewisse Ähnlichkeit wegen des Stirnbandes mit dem aufgestellten Kreuze zu, aber die pausbackigen Gesichter kann der Maler wohl auch daheim gesehen haben; sonst ist in dem Bilde schlechterdings nichts von niederländischem Einfluß wahrzunehmen. Der ganze Charakter des Bildes erinnert viel mehr an die ältere von den Miniaturen abhängige Periode, als an Tafelbilder Witzens, ja als an die Mosers. Man betrachte nur die Bäume des Waldes zur Rechten. Wie kleinlich, wie unfrei sind die Bäume, das Stadtbild gemalt; besser die Felsen wie die Heiligen St. Antonius und St. Paulus im Vordergrunde. Sollte aber Burckhardts Ansicht beizupflichten sein, so würde trotzdem dies Donaueschinger Bild uns von neuem die Vor-Mosersche und Vor-Witzesche Auffassung der Landschaft trotz der späten Jahreszahl aufweisen, und müßte der Urheber der Malerei unter der Leitung des Witz eine sehr starke Mauserung durchzumachen gehabt haben. Denn die beiden Gemälde in Basel, die von demselben Forscher dem Anonymus des Donaueschinger Bildes zugewiesen wurden und die Szenen aus der Legende des St. Martin und St. Georg enthalten, sind wohl sicher von Witz abhängig; allerdings von dem Witz, der in späteren Jahren unbezweifelbar niederländische Einflüsse in sich verarbeitet hatte. Wenn ich trotzdem auch diese Arbeiten an dieser Stelle bespreche, so geschieht es, weil das wesentlichste Moment der Bildauffassung, die Weiträumigkeit, der vor-niederländischen Periode angehört. Wie feinfühlig hat der Maler, der auch an der so ausgebildeten ursprünglichen Licht- bzw. Tonmalerei seines Lehrers gelernt hatte, die beiden Reiter, die aus der Stadt herausreiten, in die Landschaft hineinkomponiert. Hinter und neben ihnen in den Hintergrund hinein erheben sich das Tor und die hohen Stadtmauern; links liegt hoch oben auf einem Hügel ein Kloster; in der Ferne begrenzen Türme und Zinnen einer Stadt den Blick, während sich vor den Reitern das Terrain ebnet und nur unbedeutend gewellt ist. So reiten sie, wirksam gehoben durch die vertikalen Linien im Rücken und zur Seite wie durch die Horizontalen vor ihnen, frei in die Weite hinaus. Dasselbe gute Liniengefühl, das Witz auf dem Fischzuge Petri die Berge zusammenfassen, den scharf betonenden spitzen Felsen hinter dem stehenden Heiland emporwachsen ließ, offenbart sich auch in dieser Komposition. Die deutsche Landschaftsmalerei hat auch in der Zukunft diese Lehren nicht wieder vergessen.

Das zweite Bild des Anonymus, St. Georg, steht nicht auf derselben Höhe, trotz guter Linienführung innerhalb der Landschaft, die kulissenhafter wirkt. Aber auch für dieses gilt Burckhardts Charakteristik des Malers, wenn er auf den entwickelten Sinn für Linien — und besonders auch für Luftperspektive hinweist. Nicht in der schematischen Weise der deutschen Epigonen, sondern durch zarte Abtönung der Farben weiß der Maler den Blick vom saftigen Grün des Vordergrundes in das zarte Blau der den Horizont abschließenden Höhen hinüberzuleiten. Der Himmel geht aus tiefem Blau in ein sanftes, bläuliches Weiß über. Alle bisher kritisierten Bilder haben, sei trotz der bisher gemachten Bemerkungen ganz generell bemerkt, einen gemeinsamen Mangel: eine noch unzureichende Beherrschung der Linearperspektive. Wenn wir aber bedenken, daß erst Petrus Christus[9]) und der herangereifte Dürer in den vollen Besitz dieser Theorie zu gelangen imstande waren, so wird, angesichts der sehr eifrigen Arbeit, auch schwierigere Probleme zu lösen, auf Rückständigkeit daraus nicht geschlossen werden dürfen. Alle Malereien haben aber auch einen gemeinsamen Vorzug: ein naives und feines Verständnis für die Luftperspektive, die die tonig und tief gestimmten Landschaften doppelt anziehend, naturwahr erscheinen läßt. Dieser schwäbischen bzw. oberrheinischen Landschaftsmalerei hat keine Schule in Deutschland Leistungen von derselben Güte an die Seite zu stellen.

An einen Maler wäre an dieser Stelle die Erinnerung wachzurufen, der gleichermaßen der ober- wie niederrheinischen Schule beizuzählen ist. Denn Stephan Lochner hat sicher erst als ausgelernter Maler die Wanderschaft aus Meersburg nach Köln angetreten. Seine Bildchen mit der Anbetung des Kindes in Altenburg lassen eine Detailarbeit an der Hütte wahrnehmen, die an Moser erinnert, in dem Ausblick links auf die von Schafen beweidete Wiese, die Stadt im Hintergrund, die Absicht einer Tiefenwirkung der Landschaft erkennen, die ebenfalls die Tendenzen der schwäbisch-oberrheinischen Maler ins Gedächtnis zurückführt. Allerdings gesteht Lochner in weitaus stärkerem Maße als jene der Figurenmalerei das maßgebende Wort für die Komposition des Bildes zu.

Die niederrheinische Landschaftsmalerei entfaltet sich selbständig wie die schwäbisch-oberrheinische, sowohl in der Miniatur- wie in der Tafelmalerei.

Der Maler des Clarenaltares (Köln), wie immer man ihn nun nennen mag, steht nicht auf der Höhe des Mönches zu Metten. Er unterscheidet sich als Landschafter vornehmlich dadurch, daß er die landschaftliche

9) Kern, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebr. v. Eyck. 1904.

Umgebung nicht anders als eine Kulisse, ohne sie bildkünstlerisch zu verarbeiten, hinzufügt; daß er von Tonwirkungen keinerlei Vorstellungen hat. Die Madonna in den Erdbeeren zu Solothurn u. dgl. mehr können keinen andern Rang einnehmen als Mosers Gemälde »Christus bei Lazarus«.

Von einem Kölner Meister besitzen wir die erste genaue Wiedergabe einer Stadt, eben Kölns, in einer Darstellung der Ermordung der 11000 Jungfrauen. Das Bild stammt sicher aus der Zeit um 1411.[10])

Im Vordergrunde ist der ruhig fließende Rhein durch meistens paarweis schwimmende Fische etwas altertümlich belebt. Links sieht man die Strommühlen, davor zwei Mönche in kleinen Booten, die ein großes Netz auswerfen, in der Mitte ein Schiff, von Segel und Ruder getrieben, mit 14 Insassen, der Steuermann am hohen, mit Zinnen bekrönten Bug. In dem Schiff sitzen Männer und Frauen, darunter ein Bischof und ein bekränztes, halbnacktes Mädchen, in einem Buche lesend. Weiterhin stoßen zwei Schiffe ans Land. Die frommen Begleiter der Heiligen, der Papst, Kardinäle und Bischhöfe steigen ans Ufer und werden von den Hunnen mit Schwertern, Morgensternen und Lanzen angegriffen. Das Gemetzel zieht sich über die Hügel, den ager Ursulanus, die schon mit Leichen bedeckt sind. Das Haupt der Gemordeten schmückt der Heiligenschein. Die Seelen tragen Engel in einem Tuch gen Himmel. Ganz rechts steht Ursula mit gesenktem Haupte, doch gerade aufgerichtet, mit gefalteten Händen vor dem Könige, der sie bereden will, seine Frau zu werden, hinter ihm das bewaffnete Gefolge. Die ganze Szene ist klar und anschaulich, einzelne Gestalten sind vortrefflich gezeichnet, namentlich ein Schütze in goldener Rüstung, mit langem, weißem Rock und gewundener Kappe, der die Füße breit und sicher aufgesetzt, wie er den Bogen gegen die Märtyrer spannt. Die heilige Führerin der Schar ragt mit ihrer Krone über den König hinaus, in langem Mantel mit den glatten Falten, die auf dem Boden gerade aufstoßen. Zwei Drittel des Bildes links von der Mordszene füllt die Ansicht der Stadt. Es ist eine Zusammenstellung der Hauptgebäude im Mauerring, vor allem der Kirchen. Alles ist eng zusammengedrängt und mit hohem Gesichtspunkt perspektivisch so geordnet, daß man den Eindruck eines wirklichen Stadtbildes erhält. Am meisten fällt der Dom in die Augen: man sieht den schon zu Anfang des Jahrhunderts vollendeten Chor mit dem vergoldeten Dachreiter, westlich davon steht der Turm des alten romanischen Baues. Gegenüber am Domhof erscheint der erzbischhöfliche Palast mit hohen Treppengiebeln und romanischen Doppelfenstern an den Seitenwänden. Bei Groß-Sankt-Martin fehlt der Turmhelm, welcher 1378 abgebrannt war. Weiterhin liegen

---

[10]) Aldenhoven, Gesch. der Kölner Malerschule, 1902.

zwei kölnische Schiffe mit rotweißer Flagge; auf dem Staden gehen zwei Pilger, ein fremder Kaufherr in grünem Rock mit langen Ärmeln und burgundischer Mütze steigt die Treppe herab zum Anlegeplatz. Sankt Severin hat schon den 1411 vollendeten Turm, dagegen fehlt der 1411/14 gebaute Rathausturm.

Die nächste große Landschaft, der ich hier gedenken möchte, ist auf der großen Kreuzigung im Kölner Museum von der Hand eines Nachfolgers Meister Wilhelms, wie Aldenhoven vermutet, gemalt. Die Landschaft steigt unter hohem Gesichtspunkte zu einer Hügelreihe an, die die drei Kreuze trägt und dahinter in einer Bergspitze zwischen zwei Häusergruppen gipfelt. Im Hintergrunde sind zwei Burgen auf fast spitzen Berggipfeln erbaut, die sich dunkelbraun von den grünbraunen Kuppen des Mittelgrundes abheben. Aus einer Einsattelung über einem dunkelgrünen Walde sieht eine ferne Stadt hervor, ganz links am Bergesabhange liegt Jerusalem. Die landschaftliche Szenerie ist offenbar in der Absicht gemalt, recht weiträumig und imposant zu wirken. Die Kreuze sind deshalb in den Mittelgrund geschoben, und die Pferde des Reiters schreiten in den Hintergrund, wie auch aus diesem hervor, ganz offensichtlich in dem Bemühen, durch die Bewegung in und aus dem Raum heraus recht überzeugend eine Tiefenwirkung hervorzubringen.

Die ganze Anordnung wie Auffassung der Landschaft, die von ca 1415/20 stammt, erinnert sehr an die Mettener Miniaturen, nur das wir ein Bild von 1,27 zu 1,75 statt einer kleinen Buchmalerei vor uns haben. Jedenfalls ein weiterer Beleg für die gleichmäßige Entfaltung einer eigenartigen deutschen Landschaftsmalerei.

Weit bedeutender ist eine Folge von Malereien aus dem Leben der heiligen Ursula, die von einem Nachfolger Lochners 1456 geschaffen ist und sich in der Ursulakirche zu Köln befindet.

Schon die Heimat der Heiligen gibt Gelegenheit, die Meeresküste zu malen, die flache Ebene mit dem Blick auf ferne Berge und die Hafenstadt an der Flußmündung. Dann kommt der Rhein mit seinen großen Uferstädten, Felsen und Dörfern, und bei der Rückkehr nach Basel ist selbst der Versuch gemacht, das Gebirge zu schildern. Ähnliches findet sich schon bei den besten französischen Miniaturen vom Anfang des Jahrhunderts, aber der Maßstab des Tafelbildes gibt der Aufgabe doch eine andere Bedeutung. Die Perspektive ist wie bei den Innenräumen etwas aufs Geratewohl entworfen. Der Gesichtspunkt für die Landschaft ist mäßig hoch genommen, wie er dem Wanderer auf den Uferhöhen geläufig ist, die Aussicht in die Ferne mit feinem Gefühl für die Luftperspektive durchgeführt. Die Mittelgründe sind nicht immer richtig abgestuft, und auch im Vordergrunde sind die Figuren meistens zu groß.

Allein man erkennt das Bestreben, die Übergänge auch in den Farben herzustellen; der Maler verwendet durchaus kein Schema, aber er hat sich gewöhnt, den zurücktretenden Mittelgrund durch ein Gebäude oder einen Felsen an der Seite zu markieren. Genaue Nachbildung der einzelnen Gegenden bezweckt er nicht, sondern gibt nur den allgemeinen Eindruck wieder, wobei der breite Wasserspiegel und die Fernsichten des Niederrheins wohl auch seine Erinnerung beherrschen. Er verrät überall seine Freude an den Uferbildern des heimatlichen Stromes und wie er uns mit offenen Augen durch die weiten Lande führt, gibt er die rechte Wanderstimmung für die wunderbare Geschichte von den fahrenden Jungfrauen. (Aldenhoven)

Die westfälische Schule, die Meister Conrads, übergehe ich, da deren Malereien aus dieser Zeit mir leider nicht bekannt sind.

Eine interessante Stellung nimmt in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei ein anderer nordischer Maler, der Hamburger Meister von 1435 [11]) ein. Er ähnelt darin den schwäbisch-oberrheinischen Malern, daß auch er die Handlung in die Landschaft hinein zu komponieren versucht, aber er steht ihnen voran in der Malerei der Einzelheiten, besonders der Bäume, die vornehmlich in der Auferstehung eher an Multscher als an Moser denken lassen. Die ganze Szenerie, die Landschaft inbegriffen, erfüllt ein Zug zum Großartigen, der jede Erinnerung an die Miniaturmalerei nimmt. Passionsszenen und Wandmalerei sind die Eltern der Kunst des Hamburger Meisters von 1435.

---

[11]) Schlie, Der Hamburger Meister von 1435. 1897.

Summontes Brief an M. A. Michiel.

Von C. v. Fabriczy.

Die urkundliche Quelle zur Kunst- und Künstlergeschichte Neapels in der Zeit der Renaissance, die der Titel des vorliegenden Artikels nennt, ist allen, die sich mit italienischer Kunst beschäftigen, wohlbekannt, seit sie Cicogna im Anhange zu seiner ihrem Adressaten gewidmeten Studie veröffentlicht hat.[1]) Seither ist sie wiederholt abgedruckt worden, — von E. Müntz in der Revue L'Art (Jahrg. 1885, II S. 158) und von Benedetto Croce in der Zeitschrift Napoli Nobilissima (Jahrg. 1898, S. 195 ff.). Wenn wir den fraglichen Brief im folgenden nochmals publizieren, so geschieht es aus dreifachem Grunde. Einmal möchten wir eine Versäumnis unsrer Vorgänger nachholen, indem wir dem Text einen Kommentar beifügen, worin wir alles, was uns über die darin genannten Künstler und ihre aufgezählten Arbeiten bekannt geworden ist, zusammentragen. Zum zweiten wollen wir eine diplomatisch genaue Wiedergabe des Textes bieten nach der heute nur noch einzig vorhandenen Abschrift der aus dem 16. oder 17. Jahrhundert stammenden, leider verlorenen Kopie des Originals (siehe weiter unten; Müntz und Croce haben nur den Text Cicognas wiederabgedruckt). Endlich aber sind wir in der Lage, den seither vorliegenden Text, der ja nur einen Auszug aus der Urschrift darbietet, durch einige Absätze ergänzen zu können, die — wie wir an den betreffenden Stellen des Kommentars nachweisen werden — in dessen ursprünglicher Fassung vorkamen, bisher aber der Aufmerksamkeit der Forscher entgangen waren.

Über die Persönlichkeit der beiden Korrespondenten sind wir durch gleichzeitige und spätere Nachrichten genau unterrichtet. Die Marcanton Michiel (c. 1486—1552) betreffenden hat Cicogna in seiner oben angeführten Schrift sorgfältig gesammelt.[2]) Obwohl Michiel als Sproß

---

[1]) Intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel patrizio veneto della prima metà del secolo XVI°. Memoria del Cav. Emmanuele A. Cicogna, gedruckt in den Memorie dell' I. R. Istituto veneto di scienze lettere ed arti, vol. IX (1860) pag. 359—425.

[2]) Dr. Gustavo Frizzoni hat sie in seiner Ausgabe der Notizia d' opere di disegno, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli, Bologna 1884, pag. XIX—XXIV resümiert.

eines der angesehensten Patriziergeschlechter Venedigs Anspruch auf Teilnahme an der Regierung des Staates erheben konnte, hat er sich davon zeitlebens ferngehalten und sein Dasein in materieller Unabhängigkeit durchaus nur der Pflege von Literatur und Kunst gewidmet. Mit ihren führenden Geistern, den Bembo, Sadoleto, Navagero, Sannazaro und andern, stand er in brieflichem Verkehr, und namentlich waren es sein Geschmack und seine Kenntnisse in Sachen der Künste, um derentwillen er von ihnen hochgehalten wurde.[3]) Auch der modernen Kunstforschung ist er in dieser seiner Eigenschaft wert geworden, seit ihn zuerst der Abate Francesconi (1806) und später (1865) unter Anführung noch entscheidenderer Gründe Ces. Bernasconi als den Verfasser der »Notizia d' Opere di Disegno« enthüllt haben, die Don Jacopo Morelli, der gelehrte Vorstand der Marciana, im Jahre 1800 zuerst im Druck veröffentlichte.

Eine der vielen Reisen, die der nach Belehrung strebende Michiel auch über die Grenzen Italiens hinaus (nach Dalmatien, Griechenland, wahrscheinlich auch in den Orient) unternahm,[4]) führte ihn nach Neapel und vermittelte sein Bekanntwerden mit Summonte. Im Oktober 1518 hatte er sich dem Gefolge der Kardinäle Cornaro und Pisani angeschlossen, die aus Venedig nach Rom zurückkehrten, und verweilte daselbst in regem Verkehr mit den literarischen Berühmtheiten des päpstlichen Hofes bis Anfang November 1520.[5]) Von Rom aus besuchte er Neapel: er reiste in den ersten Tagen des Jahres 1519 dahin ab und hielt sich daselbst sicher bis über Mitte März, wahrscheinlich bis in

---

3) Von den dies bezeugenden vielen Äußerungen sei nur die folgende Stelle eines von Aretino an Michiel gerichteten Briefes wiedergegeben: E sopratutto l' architettura, la pittura, la scoltura comprende ogni sua gloria nelle avvertenze. Vostre acutissime. Ein noch gewichtigeres, weil aus dem Munde eines Mannes vom Fach kommendes Urteil reproduzieren wir in Anm. 28 unseres Kommentars.

4) Für seine Reiselust bietet die folgende Stelle in einem aus Zara am 6. April 1510 an seinen Freund Paolo Dandolo gerichteten Schreiben beredtes Zeugnis: Nova quotidie locorum facies, nova amoenitas incredibiliter animum exhilarat; nam multorum hominum mores et urbes videre, quam semper me delectaverit, ipse tu optime nosti (Cicogna a. a. O. S. 370).

5) Sanutos Diarii (t. XXVI pag. 69 Venezia 1889) enthalten über die Abreise folgenden Vermerk: La matina sequente (d. h. am 28. September) partino li reverendissimi cardenali Corner et Pixani per Chioza, dove monterano a cavalo et anderano a Roma .. et a dì ultimo di questo montono a cavalo et andono al suo viazo. È andato col cardinal Pixani sier Marco Antonio Michiel di sier Vetor, qual è docto in greco et latin. Den Tag seiner Abreise aus Rom gibt Michiel selbst in seinen Tagebüchern (die durch Vermächtnis Cicognas in das Museo civico zu Venedig gelangt sind) mit dem 7. November 1520 an (Cicogna a. a. O. S. 361).

den April hinein, auf.[6] Am 17. dieses Monats war er wieder in Rom anwesend.[7]

Pietro Summonte (1463—1526) stand bei Pontano, dessen Schüler er war, wie bei Sannazaro wegen seiner tiefen Gelehrsamkeit in hohem Ansehen. Der letztere hat ihm eines seiner Epigramme gewidmet, Pontanus ihn nicht nur an mehreren Stellen seiner Schriften lobend erwähnt, sondern auch mit der Herausgabe seiner gesammelten Werke betraut (sie erschienen 1518 bei Aldus Manutius in Venedig). Schon früher hatte Summonte den Druck der Arcadia Sannazaros wie auch der Gedichte seines Freundes Cariteo besorgt. Seine eigenen schriftstellerischen Leistungen beschränken sich auf ein größeres Gedicht in lateinischer Sprache, das die bekannte Disfida di Barletta zum Gegenstande hat (De pugna tresdecim equitum Italorum et tresdecim Gallorum carmen, Capua 1547), auf die Proemien der von ihm herausgegebenen Schriften anderer und auf einige literarische Episteln. An der Universität zu Neapel lehrte er Grammatik, Poesie und Rhetorik, bekleidete überdies das Amt eines Kanzlers für lateinische Korrespondenz bei der Stadtverwaltung und hatte seit 1504 auch den Posten eines Credenziere beim Hauptzollamte inne, den er durch einen Stellvertreter versehen ließ, während ihm dessen reiche Einnahmen zuflossen. Er wurde in der Familienkapelle zu S. Eligio maggiore begraben; sein Denkmal und dessen Inschrift gingen indes bei einer Erneuerung der Kirche verloren (d'Engenio hat uns die letztere aufbewahrt.[8]) Von einer Reise, die Summonte im Jahre 1519 nach Venedig vorhatte, gibt uns ein Brief M. A. Michiels an Nic. Tiepolo vom 19. April dieses Jahres Kunde (mitgeteilt bei Sanuto, t. XXVII pag. 223). Summonte beabsichtigte ein Prachtexemplar seiner Pontanus-

6) Michiel schreibt in seinen Tagebüchern zwischen dem 1. und 3. Januar 1519: L' ambasciatore nostro che era in Spagna havea richiesto uno Jurisconsulto. La Signoria gli mandava Ms. Francesco Tolmezzo, il quale se ne venne a Roma, et indi insieme con il segretario Dedo a Napoli, con li quali andai anchora io (Cicogna S. 379). — Summonte schreibt unterm 18. März 1519 an Bembo: »In questi di essendo venuto qui il magn. M. Antonio Michele, indulsi genio aliquantulum, in parlare a lungo con lui di V. S.« (Lettere di diversi a Pietro Bembo, Venezia 1560, libro III. pag. 32). Auch an einer Stelle seines Briefes an Michiel spielt Summonte auf dessen Aufenthalt zu Neapel an; und Michiel selbst bezeugt ihn in den folgenden Worten eines unterm 4. Mai 1519 an seinen intimen Freund Marsilio gerichteten Schreibens: »Vi mando alcuni tituli et tumuli che tolsi a Napoli dalla capella del Pontano« (mitgeteilt bei Sanuto t. XXVII p. 274, Venezia 1890).

7) Unter diesem Datum schreibt er von Rom an Niccolò Tiepolo einen oben sogleich näher anzuführenden Brief.

8) Vgl. G. B. Tafuri, Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli, Napoli 1750, t. III p. I pag. 5ff., C. Minieri Riccio, Biografie degli Accademici Alfonsini dal' 1442 al 1543, Napoli 1881, pag. 418ff., E. Percopo, Le rime del Chariteo, Napoli 1892 pag. CCXII und O. Tallarigo, Giov. Pontano e i suoi tempi, Napoli 1874 pag. 170ff.

ausgabe der Signoria zu überbringen, und Michiel ersucht nun seinen Freund, er möge sich bei Andrea Navagero, dem damaligen Vorstand der Marciana, dahin verwenden, daß er für Summonte ein bedeutenderes Geldgeschenk erwirke, als die »molti che governano la Republica illiterati« für ihn zu bestimmen willens wären. Wir wissen nicht, ob Summonte die beabsichtigte Reise auch wirklich ausgeführt hat.

Über die Urschrift des Briefes, der uns hier beschäftigt, besitzen wir keine Nachricht. Wir wissen nur durch Morelli (s. weiter unten die beiden letzten Alinea zum Text des Summonteschreibens), daß zwei Kopien davon aus dem 16. oder 17. Jahrhundert in der vielbändigen Sammlung handschriftlicher Urkunden und Notizen vorhanden waren, die Abate Francesconi (1761—1835), Professor und Bibliothekar an der Universität zu Padua, angelegt hatte. Die eine Abschrift stammte wahrscheinlich aus dem Besitze Venanzios de Pagave (1721—1803), des kunstbegeisterten Sekretärs des österreichischen Gouvernements zu Mailand (s. Anm. 13 unseres Kommentars),[9]) über die Herkunft der andern läßt sich nicht einmal eine Vermutung aufstellen. Von einem dieser beiden Exemplare nahm im Jahre 1806 der bekannte Paduaner Sammler und Lokalforscher Graf Giov. de Lazara (1744—1833) Abschrift[10]) und teilte sie Morelli mit, der sie — leider nicht in vollem Wortlaut, sondern nur auszugsweise — in seine Kollektaneen aufnahm. In diesem Auszuge ist uns, im Bande K Fol. 123v—133v des handschriftlichen Nachlasses Jacobo Morellis in der Marciana, der Summontebrief heute nur noch einzig erhalten. Denn die Handschriftensammlung Francesconis ist verloren gegangen — zum mindesten blieben unsere Bemühungen, sie in der bischöflichen und Universitätsbibliothek zu Padua sowie in der Marciana aufzufinden, erfolglos —;[11]) ebenso ist uns die Kopie Lazaras — falls sie je noch vorhanden ist — unzugänglich geblieben, und endlich waren auch

9) Über Pagave vgl. C. C[asati], I capi d' arte di Bramante nel Milanese, Milano 1870, pag. VII e segu.

10) S. seinen Brief vom 27. November 1806 an Don Jacobo Morelli, abgedruckt bei Cicogna a. a. O. S. 416, und weiter unten Anm. 1 unseres Kommentars. Über seine Persönlichkeit vgl. A. Meneghelli, Del conte Giovanni de Lazara e de' suoi studj. Padova 1833. Der handschriftliche Nachlaß Lazaras soll sich — wie uns Prof. Lazzarini in Padua mitteilt — im Besitze der Gräfin Maria Malmignati zu Lendinara (Provinz Rovigo) befinden.

11) Cicogna bemerkt über ihr Schicksal (a. a. O. S. 369): Non ebbi finora la sorte di esaminare i varii volumi a penna, che deve aver lasciato il Francesconi, morto in Venezia nel 1835. E probabilmente non li vedrò più altro, avendomi scritto il chiarmo signor marchese Pietro Selvatico, che egli ignora, ove sieno andati i manoscritti del Francesconi, forse stati venduti a stralcio, come tante altre cose di quell' oltimo, dottissimo, ma spensieratissimo uomo.

die Nachforschungen nach jener Abschrift, die Lazara dem Direktor der Uffizien Tomaso Puccini zwischen 1807 und 1809 gesandt hatte, in dem nach dessen Tode in das Archiv der Uffizien und in die Biblioteca Forteguerri zu Pistoja gelangten handschriftlichen Nachlaß erfolglos[12]) (s. Anm. 2 des Kommentars).

Wir können somit im folgenden nur einen getreuen Abdruck des lückenhaften Auszugs Jacobo Morellis bieten, vermögen ihn aber — wie erwähnt — doch um einige Absätze zu bereichern, über deren Herkunft wir im Kommentar (Anm. 13) das Nähere berichten. Der Text Summontes ist unter Anführungszeichen wiedergegeben, die wenigen Bemerkungen Morellis sind in Parenthese eingeschlossen, unsere neuaufgefundenen Zusätze sowie einige Texterläuterungen zwischen eckige Klammern gesetzt.

»Lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel.«

»Credo che V. S. con molta ragione« ecc. (da Napoli XX Martii MDXXIV. Summontius tuus. Notizia di questa lettera è nella Lett^a. scrittami dal Cav. Lazara nel 27. Novembre 1806 fra le carte per la Notizia delle Opere di Disegno, dove notizie del Summonte.[1]) Ora ne veggo copia in mano del Cav. [Lazara] da cui traggo le seguenti notizie):

»Vengo ultimamente alla vostra requesta delle cose spettante [*sic*] alla Pittura, Scalptura, Architettura, et Monumenti dell' honorata vetusta.«

»Nel paese nostro la Pittura è stata poco celebrata; persuadendomi questo sia stato per causa che li nostri Re non hanno atteso sennon alle cose della guerra, alle giostre, a fornimenti di cavalli, alle caccie amando e premiando solo li artefici di queste cose« (Gli fa l' istoria della Pittura in Napoli). [In dem von Morelli hier weggelassenen Abschnitt des Briefes befand sich sehr wahrscheinlich der folgende, den König René von Anjou, den bekannten Prätendenten auf den Thron des Königreichs beider Sizilien betreffende Satz: Re Raniero etiam de man soa pinse bene, et a questo studio fu sommamente dedito, però secondo la disciplina di Fiandra.][2])

»Sono in questa Città (di Napoli) alcune picture di man propria di Jocto [Giotto], come è nella Ecclesia delle Monache di Sta. Clara, quale Ecclesia è tutta pinctata [*sic*] di sua mano. Dentro questo Monastero sono più e diversi Quadri seu Tavole piccole de imagini di Santi che foro della Regina Sancia moglie del Re Roberti; la qual poi [d. h. *dopo*] la morte del marito, si donò tutta a Dio, e fece la vita sua assai nel dicto Monasterio, dove son poi restate queste picture«.[3])

[12]) Herr Dr. Gronau und unter seiner Vermittlung Dott. Peleo Bacci hatten die Güte, sich der Mühe der Durchsicht der betreffenden Schriften zu unterziehen, wofür beiden auch an dieser Stelle herzlicher Dank gesagt sei.

»Dentro la Cappella del Castelnovo era dipinto per tutte le mure di mano di Jocto lo Testamento V°. e N°. [*vecchio e nuovo*] di buon lavoro. Poi a tenpo del Re Ferdinando p°. [*primo*] un suo consigliero, poco bon iodice [*giudice*] di cose simili, extimandole poco, fe dar nuova tunica [*intonaco*] a tutte quelle mura; lo che dispiaque e dispiace anco oggi a tutti quelli che sanno.«[4])

»In la Ecclesia di Sa. Maria Coronata vicino a Castelnuovo sono alcune picture di mano delli discepoli di Jocto, dove si vedono le vesti e portamenti del tempo del Boccaccio, e del Petraca .....«[5])

»Da questo tal tempo (dei discepoli di Giotto, fra essi nomina uno detto Farina) non havemo havuto in queste parti nè homo esterno nè paesano celebre, fino àd Maestro Colantonio nostro Napolitano, persona tanto disposta all' arte della pictura, che se non moriva iovene, era per fare cose grandi. Costui non arrivò, per colpa delli tenpi, alla perfezione del disegno delle cose antique, siccome ci arrivò il suo discepolo Antonello da Messina, homo, secondo intendo, noto appresso voi. La professione di Colantonio tutta era, siccome portava quel tempo, in lavoro di Fiandra e lo colorire de quel paese; al che era tanto dedito, che aveva deliberato andarvi; ma il Re Raniero lo ritenne qua, con mostrarli ipso la pratica e la tempera di tal colorire ....«[6])

»Fu in Colantonio una gran destrezza in imitar qualche volta, la qual imitazione esso aveva tutta convertita in le cose de Fiandra, che allora sole erano in prezzo ......«

»Et quoniam aliquantum defleximus a parlar di cose di Fiandra, non lascerò far menzione delli tre panni di tela lavorati in quel paese per lo famoso Maestro Rogerio (Osserva Facio, De viris illustribus, p. 49, dove Rogerii Gallici picturae in linteis apud Alphonsum ect.),[7]) genero di quell' altro gran Maestro Joannes, che prima fe l' arte d' illuminare libri, sive ut hodie loquimur miniare.[8]) Ma lo Rugiero non si esercitò sennon in figure grandi. In questi tre panni era tutta la Passione di Christo N°. Sige. di figure, come ho detto, grandi, dove fra le altre parti admirande era questa, che la figura di Jesu Christo in ogni atto e moto diverso che facesse era quella medesima, senza variar in un minimo pelo, cosa tanto artificiosa che dava grand' admirazione ad qualunque la mirava. Era comune fama che per lo Sige. Re Alfonso I° questi tre panni foro comprati ducati cinque mila in Fiandra. Adesso devono essere in potere della infelice Signora Regina Isabella moglie del Sig. Re Federico di felice memoria in Ferrara. Have il Signor Sannazaro oggi in poter suo un picciolo quadretto dove è la figura di Christo in maiestate, opera bona di mano di un chiamato Petrus Christi, pictor famoso in Fiandra più antiquo di Joannes et di Rogiero .....«[9])

»Ebbimo poi in questi proximi anni un iovine vostro Venetiano, Paulo de Augustini che ben mostrava venire dalla institutione e docta scola Veneta, lo quale in su il fiorire di sua ioventù s' è morto. Di man di costui è l' imagine del Sannazaro ritratta dal naturale insino al cinto. Ritrasse ancora similmente la Illma Siga. Donna Isabella di Requesens, donna bellissima moglie del quondam illmo Don Raimondo di Cardona nostro Vicerè, et altre opere che ha fatte qua bene extimate. Fo discepolo di Joan Bellino.«[10])

»In Santo Dominico una Cona, dove è nostro Signore levato dalla Croce, e posto in un lenzuolo, di mano del Mantegna; al quale, come sapete miglior [*sic*] di noi altri, è tenuta assai la pictura, perchè da lui cominciò ad rinovarsi l' antiquità, ed a cui successe il vostro Joan Bellino.«[11])

»In la medesima Ecclesia dentro la Capella del Sig. Joan Baptista del Duco è l' Angelo con Tobia facto per man de Raphael di Urbino.«[12])

[Da circa 40 anni in qua hebbimo in Costanzo Lombardo che viene (*rect.* venne) in questa città, pictor di buon disegno più che di altra cosa: di mano del quale è una camera dipinta in Poggio Regale, in la fabbrica che fe fare lo Sign. Re Alfonso secondo di felice memoria. Di un maestro Cesare di Milano vedevasi a quel tempo nella Chiesa di Sancto Arcangelo delle Monache una cena grande di buon lavoro.][13])

»In arte d' illuminare, sive ut frequentius dicunt miniare libri, havemo havuto qua un singolar artefice a tempi nostri Joan Todeschino, homo oltre la excellentia di questa arte di vita ancora santissima. Joan figliuolo di Tedesco nacque in Lombardia, e visse longo tempo in Napoli, usque ad vitae exitum. Costui da principio tirava al lavoro di Fiandra, poi si donò tutto all' imitazione delle opere di un Gasparo Romano, lo quale andava al garbo antiquo; per la quale via il Tedeschino pervenne in tanta sublimità. Quod quidem homini non fuit admodum difficile, perchè oltre lo ingegno grande, fo persona di somma patienza nel pingere. Questo pigliava un tondo di carta di tanta circumferentia, quanta è in un Marcello vostro [venezianisches Geldstück im Wert einer halben Lira, nach dem Dogen Niccolò Marcello, unter dem es 1473 zuerst geprägt wurde, so benannt], et ivi disegnando seria stato un mese e più ancora fermo e vigilante. Di costui sono molte opere in questa Città.«[14])

[In lo Archipiscopato, posto sotto lo altar maggiore è una gran cappella, quale dicono Soccorso, tutta di marmo, e sopra colonne di gran spesa. Ed artefice fu a nostra età maestro Tomaso Lombardo da Como, accompagnato con molti suoi discepoli.[15]) In la Ecclesia di San Dominico è la Cappella del Signor conte di Santa Severina fatta per Andrea da Fiesole e Matteo Lombardo.][16])

»Del Gasparo Romano haec accepimus, che illuminò lo Plinio (vedi se mai fosse il Plinio scritto per Pico della Mirandola, che era alli Gesuati) bellissimo del Rm̄o et Illm̄o Sigr. Cardinale Don Joanne di Aragona figliuolo del Sig. Re Ferrando Io, nel qual Plinio per lo principio di ciascun libro è un opera di tanta excellentia, che più non si potria desiderare. E fra li altri lavori ci è la Natura dipinta con le parti et circumstanzie sue; ordinate per un huomo docto di quel tempo Messer Lucio Phosphoro; che è delle belle e rare cose che si vedono ad nostri tempi. Questa è una donna assectata di admiranda bellezza al gusto antiquo, che avante lo sino [*sic*] tiene un mondo e con le cicce li sparge lo lacte. Questo Plinio, che ad iudicio di chi lo vide era cosa divina, insieme con altri molti pretiosi libri di quella ricca Biblioteca de' nostri Re, foro [*sic*] impegnati in le turbulentie di questo Regno ad mercanti Fiorentini; da poi non se ne sa più nuova. Simile infelice exito ebbe lo povero artefice Gasparo, lo quale con la fecundità dell' ingegno, non contento d' una palma, si donò all' Architectura, e lavorando nella casa del Carde. di San Giorgio, qui paucis ante annis obiit, cascò dalla fabbrica, e morse.« [17])

»Fo in Fiorenza ad tenpo de nostri padri Donatello, homo raro e simplicissimo in ogni altra cosa, excepto che in la scalptura; in la quale ad iudicio di molti ancora non have avuto superiore. Fece di molte cose singolari, e come fo ingegnoso in sua arte, così anco fo facile e presto in expedire molti lavori che oggi per diversi luoghi si vedono. In questa città in casa del Sig. Conte di Matalone di man di Donatello è quel bellissimo Cavallo in forma di Colosso, cioè la testa col collo di bronzo. Sono nella meda. casa molte opere marmoree antique di varie e diverse specie e in bona quantità.« [18])

»In la intrata del Castelnovo nostro è un arco trionfale fatto a tempo del Re Alfonso primo di gloriosa memoria sono circa 80 anni, per mano di Maestro Francesco Schiavone, opera per quelli tenpi non mala; lo quale fece ancora la imagine pur in marmo d'esso Re, la quale a iudicio di chi la vide sempre è stata riputata cosa naturalissima.« [19])

»In la Ecclesia di Monte Oliveto nella Cappella del Sig. Duca d' Amalfi è una Cona grande di prezioso marmo, dove è inscolpito la natività di Nostro Signore con certi Pastori di bel lavoro fatto in Fiorenza per Antonio Borri dicto Rossellino.« [20])

»Sorge adesso in questa città un giovane Joan di Nola, che prima è stato maestro d' intaglio in legno di rilievo, in lo che è stato assai stimato: adesso è dato tutto al marmo. Tiene in mano oggi un gran sepolcro marmoreo per lo Illm̄o Sig. Don Raimondo di Cardona, che si ha da portar in Catalogna.« [21])

»Sorge ancora un altro più iovane d' anni circa 22 Hieronymo Santa Croce, che prima fu aurifice, poi s' è voltato in marmo, con tanta excellentia de ingegno, che senza dubbio vivendo sarà grande nella sua arte. Ha ritratto il Sannazaro in medaglia e facto un Apollo di marmo, cose ben stimate qua da ciascuno.«[22])

»Di quanto adesso io scrivo a V. S. ne sto certo con vergogna assai, cum tu in ea sis urbe, in qua vel parietes ipsi haec et alia quae ad omnes bonas artes attinent, multo quam nos melius et loquuntur et sciunt. Niente di meno per obtemperare ad soi comandi non curo ponere ad preiudicar l'honor mio.«

»In opera di Plastica è in Monte Oliveto la Schiavazione di Nostro Sig^{e}. dalla Croce con le figure delli Sig^{i}. Re Ferrando I^{o}. e Re Alfonso II°. di felice mem^{a}. [*memoria*], expresse bene dal naturale di man di Paganin da Modena, conducto olim qua con ampla provisione per lo Sig. Re Alfonso II°.«[23])

»In lavoro di legname di tutto rilevo havemo qua la Natività di N^{o}. Sig^{e}. fatta per la Ecclesia [di S. Maria del Parto] nuovamente edificata per lo Sig^{e}. Jacopo Sannazaro in radicibus Pausilypi, loco chiamato Mergellina, la quale Natività è del garbo che il Sannazaro la have in versi dipincta nel divino suo libro de Partu Virginis: et qua sono ancora molte altre figure di mano del sopranominato Joan de Nola.[24]) Di man di costui è nella Sacrestia di Monte Oliveto un Crocefisso pur di legno, tanto ben fatto che non have havuto bisogno di gypsamento, nè di altro colore. Questo iovene prima in lavoro di legname fo discepolo di un Maestro Pietro da Bergamo, che si facea chiamar Veneziano, di man del qual Maestro Pietro è la porta dell' Annunziata di questa città, opera di mezzo rilevo laudatissima.«[25])

»In Monte Oliveto è di opera piana la sacrestia tutta lavorata di commesso a prospettiva di mano di un claro artefice Fra Joan da Verona, Monaco del med^{o} [*medesimo*] Ordine di S. Benedetto dalla veste bianca; dove sono fra le altre cose bone alcune figure di gran stima, et maxime la figura di San Benedetto; in lo qual lavoro fu adiutato lo fra Joanne da un Maestro Geminiano Toscano di Colle, seu Fiorentino et da Maestro Inperiale di Napoli [maestri] di rilievo questidue.«[26])

»È stato in questa città a' tenpi nostri un nostro Napoletano excellente, anzi unico nell' arte sua, dico nell' arte di lavorare in coiro [*cuojo*] crudo, comunemente dicta arte di [a]stuccio, cioè in fare tanto vagine per arme, come altri lavori di repositorii a conservar dentro alcune cose, e similmente in coperire libri. Di costui fra le altre cose admirande fo un Calamaro, quale io vidi, dove erano 50 bussoline per conservare gioie et simili delicature, oltre le mansiuncule [*kleine Behältnisse*] da

conservare li fornimenti del Calamaro. Item un Arco Trionfale con cento bussoline, in lo edificio [*Aufbau*] delle quali doe opere era tanta imitatione delle cose antique e tanta ragion di quella pictura ad intaglio, che in tal opera si costuma, che facea stupir chiunque tal nuove cose vedeva. Diceasi Maestro Masone (sarà per Tomasone) di Maio, fratello di un homo docto M. Juniano maistro del Sig. Jacobo Sannazaro nelli studii di humanità (Giuniano Maio, Partenopeo letterato e autore di libri a stampa).«[27])

(Quanto all' Archittettura dice che Alfonso II°. era tanto bramoso di bene fabbricare e ornare la città, che aveva ideate cose grandiose, e avrebbela ridotta la più recta et polita città di Europa tutta.)

»Tutti questi nobili e sancti pensieri li interruppe et extinse in tutto la subita barbarica invasione di Carlo Ottavo Re di Franza, la quale fo causa di exterminare l' Aragonia familia da questo Regno. Questo infelice Sig^e. [d. h. Alfonso II°.] prima che arrivasse al sceptro Regale, essendo Duca di Calabria, cominciò ad exeguir sue magnanime imprese nella fabbrica, e per fabbricare lo Poggio Regale, condusse in questa terra alcuni di quelli Architecti, che più allora erano stimati, Julian da Maiano fiorentino, Francesco da Siena, Maestro Antonio Fiorentino, benchè costui fosse più per cose belliche, e machinamenti di fortezze, e sopra tutti ebbe qua il bono et singolare Fra Jucundo da Verona . . . . .[28]) Havemo adesso Joan Mormando (così) ecc.«[29])

(Poi dà notizia dei Monumenti antichi di arte esistenti a Napoli, e dice:) »Nel mezzo di questa città, quasi in umbilico urbis, dove oggi è l' Ecclesia di San Paolo, è tutto intiero ancora lo Pronao e frontispizio dell' antiquo Templo di Castore e Polluce, di certe colonne grandi e ben striate [*kanneliert*], con quel bello fastigio, e con la Greca inscriptione, quale non vi mando, poichè penso l'abbiate letta; qual Templo stava e regione maris [Rione del mare], secondo V. S. possette ben mirare quando fo qua, e dalla parte di dentro è tutto rovinato. Le colonne, epistilii, et altre parti del quale sono state poi converse dalli Sig^ri. nostri in sepolcri, porte di Templi, et altri lavori moderni; et certo a gran torto, transferendo quelli preziosi, e un tempo sì ben collocati marmi in uso barbarico di Opere Françese, et Tedesche.«[30])

(Lo manda a leggere Pontano nel fine dell' Historia rerum Neapolitanarum.)[31])

La lettera è scritta Napoli XX Martii MDXXIIII Sum̄ontius Tuus.

Poi il Cav. Lazara aggiunse, che detta Lettera è copia tratta dal Volume 60 pag. 113 dei Mss. Storici, e di varia letteratura uniti nel secolo XVII. ed ora posseduti dall' Abate Daniele Francesconi. Anche nel Volume 7 della sopradetta Raccolta vi è la copia della Lettera del Summonte, e in fine vi è la seguente nota:

Questa fu una lettera di M. Pietro Summontio Napoletano scritta a M. Marc' Antonio Michiel, il quale scrisse le Vite de' Pittori, e Scultori Antichi, e Moderni, le quali non si stamparono, per essersi pubblicate in Firenze quelle di un altro autore (cioè del Vasari. Spoglio mio di questa lettera è nel Zibaldone K. — fügt Morelli hinzu).[32])

Erläuterungen zum vorstehenden Brieftext.

[1]) Das hier erwähnte Schreiben des Cavaliere de Lazara ist abgedruckt bei Cicogna a. a. O. S. 416. Darin lautet die Stelle über den Summontebrief: Era mia intenzione di portarle io stesso nel prossimo Carnevale la lettera di Pietro Summonte scritta da Napoli li 20 marzo 1524 allo stesso Michele [*sic*], con la quale da uomo molto intelligente delle Belle Arti gli dà un' esatta descrizione di tutte le cose attinenti a quelle ed agli artefici, che lavoraron colà; che non le spedisco per essere troppo lunga da ricopiarsi. Unter den »carte per la Notizia delle Opere di Disegno« sind die in Band 10 der Handschriften Morellis in der Marciana zusammengetragenen Materialien für eine zweite Auflage der Schrift Michiels gemeint, an deren Fertigstellung ihn der Tod verhinderte.

[2]) Daß Summontes Brief diese Nachricht über René d' Anjou enthielt, wird durch eine Stelle in Tommaso Puccinis Memorie istoriche-critiche di Antonello pittore Messinese, Firenze 1809, pag. 37, bezeugt. Nachdem der Verfasser dort den Colantonio betreffenden Passus des Summontebriefes (s. Absatz 7 im Text), der mit dem Satze »ma il Re Raniero lo ritenne qua con mostrargli ipso la pratica e la tempera di tal colorire« endet, wiedergegeben, fährt er fort: Questo Re Raniero che secondo leggesi in principio di detta lettera »etiam de man soa pinse bene, et a questo studio fu sommamente dedito, però secondo la disciplina di Fiandra«, è sicuramente lo stesso che Renato d' Angiò, il quale dimorato a Napoli dal 1435 al 1442 potè insegnare a Colantonio il miglior modo che fosse in uso presso i pittori fiamminghi. Ebendort gibt Puccini an, daß er den Brief Summontes in einer ihm durch den Cav. Lazara mitgeteilten Abschrift besaß. Wohl aus Puccini hat sich Jules Renouvier Kenntnis von der in Rede stehenden Stelle über König René verschafft, die er in seiner Schrift: Les Peintres et les Enlumineurs du Roi René (Mémoires de la Société Achéologique de Montpellier, Montpellier 1855—59, t. VI, p. 350) wörtlich wiedergibt.

[3]) Über das Nonnenkloster von S. Chiara s. die Arbeit von Émile Bertaux, Santa Chiara de Naples, l'église et le monastère des réligieuses, in den Mélanges etc. de l'École française de Rome, t. XVIII, 1898, pag. 165 ff. Er ist der erste Fachmann, dem eine eingehende Besichtigung

von Kirche und Kloster verstattet wurde. Als Stiftung der Königin Sancia, Gemahlin Roberts, wurde die erstere von 1310—1317 erbaut; unmittelbar darauf wurde mit dem Bau der nach vorn daran schließenden Franziskanerkirche — der heutigen Kirche S. Chiara — begonnen, die 1325 soweit fertig war, daß die einjährige Prinzessin Louise, eine Enkelin König Roberts, darin begraben werden konnte. — Giottos Anwesenheit in Neapel ist beglaubigt für die Zeit von Ende 1329 bis Anfang 1333 (Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei, deutsche Ausgabe, Band I S. 261 und 265); Anfangs April 1334 wird er in Florenz zum Dombaumeister ernannt (Gaye I, 481). — Ghibertis Commentare erwähnen Giottos Fresken in S. Chiara nicht; dagegen registriert sie das mit dem Summontebrief ungefähr gleichzeitige Libro d'Antonio Billi (Cod. Strozziano) mit den Worten: Andò poi a Napoli et dipinse nell' Incoronata et in Sa Chiara l' Apocalipse: dicesi con l' aiuto di Dante, il quale sendo esule vi capitò sconosciuto. Dorther hat die Nachricht Vasari übernommen (er muß übrigens auch den Brief Summontes gekannt haben); überdies führt er auch »molte storie del vecchio testamento e nuovo in alcune cappelle del detto monasterio« an. Es läßt sich nicht mehr feststellen, ob Summonte hier die Fresken Giottos in die vordere (Franziskaner-) Kirche oder die sich nach hinten an ihren Chor schließende Kirche der Klarissen versetzt, denn die Wände der ersteren wurden 1730 auf Anordnung des päpstlichen Delegaten Barrionuevo mit Stuck überzogen, und auch jene der Nonnenkirche erhielten im 17. Jahrhundert ihren sogenannten Schmuck von Wandmalereien in Öl. Dieselben — vierzig Szenen aus dem Leben der Jungfrau und des Heilands darstellend — sind in mehreren Reihen von einzelnen Feldern angeordnet, ähnlich wie die Maler des Trecento ihre großen Freskenzyklen zu disponieren pflegten, wie es aber das Settecento nicht tat. Bertaux frägt sich nun, ob dieser Umstand nicht darauf deuten könnte, daß Giottos Fresken sich hier befanden und die Beauftragten Barrionuevos bei ihrem vandalischen Beginnen mindestens den Rahmen ihrer ursprünglichen Anordnung bewahrt hätten. — Was die Tafelbildchen von Heiligen anlangt, mit denen Sancia das Kloster, in das sie sich nach dem Tode ihres Gatten zurückzog, nach Summonte beschenkt haben soll, so hat Berteaux daselbst nur eine kleine Tafel mit der Halbfigur des segnenden Heilandes aufgefunden, die jener Zeit angehört, jedoch sienesischen Charakter offenbart. Dagegen machen Crowe und Cavalcaselle (I 267, Anm. 27) auf zwei Tafeln giottesken Stils mit heiligen Bischöfen des Franziskanerordens aufmerksam, die sich in Neapeler Privatbesitz befinden und ein Überrest jenes Bildschmuckes in dem Kloster der Klarissen sein könnten. Die gleichen Autoren weisen auch auf zwei Gemälde, als einzige noch an Ort und Stelle vorhandene Zeugnisse für

Giottos Tätigkeit hin: die große Freske im Refektorium des Franziskanerklosters, Christus in Glorie mit Heiligen, von der königlichen Familie angebetet, »das Werk eines untergeordneten Giottisten (angeblich Simone Napoletanos), der den Stil des Meisters schlecht genug nachahmt«; und ein zweites großes Wandbild in einer ehemals zum Kloster gehörigen Halle (jetzt zu einer Druckerei eingerichtet), das Speisewunder Christi als Symbol der Mildtätigkeit der Franziskaner darstellend. »Kein anderes Beispiel in Neapel kommt der Charakteristik und Technik Giottos so nahe wie dieses; ist es nicht von seiner Hand, so muß es unter seiner Aufsicht von einem Schüler gemalt sein, der Komposition und Zeichnung des Meisters dabei vor Augen hatte« (a. a. O. I, 263 und 266).

4) Für die Tätigkeit Giottos in der Kapelle von Castelnuovo (Vasari versetzt sie fälschlich in jene von Castel dell' Uovo) besitzen wir das folgende urkundliche Zeugnis — überhaupt das einzige, das sich über seine Neapeler malerischen Unternehmungen erhalten hat: Unterm 20. Mai 1331 erteilt König Robert seinem Schatzmeister für verschiedene Ausgaben Indemnität, die er aus Anlaß der Bau- und Dekorationsarbeiten im Castelnuovo gemacht hatte. Darunter befindet sich für den Zeitraum vom 13. September 1329 bis 5. Januar 1330 der folgende Posten: pro pretio calcis gissi sottilis coriorum asinorum (wozu mögen die Eselshäute gedient haben?) colle (Leim) certe quantitatis auri fini eris (Metall) plumbi zinnoneri (Zinnober) panni linei petiorum argenti et stagni (Zinn, hier eher Messing) deaurati otree (Schlauch) olei lini carbonum et certarum aliarum rerum emptarum et receptarum per eum a diversis personis ac conversarum in opere picture dicte Magne Capelle ac complemento picture dicte Secrete Capelle dicti Castri necnon pictura unius Cone depicte de mandato nostro in domo Magistri Zotti Prothomagistri operi (*sic*) dicte picture necnon salagio seu mercede diversorum magistrorum tam pictorum quam manualium et manipulorum (aus den Registri Angioini des Neapeler Staatsarchivs mitgeteilt von C. Minieri Riccio im Archivio storico napoletano, t. VII, 1882, pag. 676). Hiernach waren es zwei Kapellen, die größere Palastkapelle und die geheime, bloß zum Privatgebrauch der königlichen Familie bestimmte, deren Ausmalung Giotto leitete. Der König hatte diese schon am 13. Februar 1329 angeordnet (a. a. O. pag. 667). — Außerdem aber wurde in der Werkstatt des Meisters auch ein Altarbild — offenbar für eine der beiden Kapellen bestimmt — ausgeführt, wahrscheinlich doch von Giotto selbst. Über die Schicksale dieses sonst nirgends erwähnten Werkes bleiben wir leider völlig im Dunkeln. — Keine der früheren Quellen, mit alleiniger Ausnahme Petrarcas in seinem Itinerarium Syriacum (Vasari I, 422), erwähnt die Malereien Giottos in der

Kapelle von Castelnuovo. Woher Vasari seine — falsch transformierte — Nachricht darüber schöpfte, vermögen wir nicht zu sagen. — Dagegen nimmt es wunder, daß Summonte über die anderen, durch die frühen Florentiner Quellen (Ghiberti, Libro del Billi) bezeugten Arbeiten Giottos, die Sala de huomini famosi in Castelnuovo und die Fresken im Castello dell' Uovo keine Notiz beibringt (vgl. P. Schubring, Uomini famosi im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, 424).

5) Darin hat Summonte völlig Recht, daß er die Incoronatafresken nicht Giotto zuweist (wie das Libro del Billi und ihm folgend Vasari), sondern nur seinen Nachfolgern. Als ihren Schöpfer haben bekanntlich zuerst Crowe und Cavalcaselle den Robertus de Oderisio in Vorschlag gebracht (a. a. O. I, 271). Neuerdings hat B. Berenson (s. Repertorium XXIII, 448) seine Autorschaft gegen P. Schubring verteidigt, der für ihren sienesischen Charakter eingetreten war und — vermutungsweise — Paolo di maestro Neri, den Maler eines Freskenzyklus v. J. 1343 im Kloster von Lecceto bei Siena als ihren Meister genannt hatte (a. a. O. XXIII, 345 ff. und dazu S. 450). Auch der Cicerone erklärt in seiner letzten Ausgabe die Fresken für »sicher sienesisch«. — Die Punkte am Schluß des vorliegenden Textabsatzes finden sich schon bei Morelli und bezeugen eine Lücke. Sie muß von Morelli herrühren, nicht schon in der Kopie des Summontebriefes existiert haben, wovon er seine Abschrift nahm; denn im folgenden Textalinea ergänzt Morelli den Beginn desselben durch einen zwischen Klammern eingefügten Satz, worin er einen — völlig unbekannten — Malernamen anführt, den er dem weggelassenen Text Summontes entnahm.

6) Unseres Wissens haben Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. I, 274; ital. Ausgabe I, 571 und II, 175) zuerst den »Collantonio« als Verballhornung von »Nicholaus Tomasi de Flore[ntia]« gedeutet, des Malers, der sich so auf dem 1371 datierten Triptychon mit dem h. Antonius Abbas in trono zwischen Engeln und Heiligen (in seiner Kirche zu Neapel) bezeichnet. Die Genannten haben zugleich darauf aufmerksam gemacht, daß dieser Name schon bei Summonte, nicht erst bei Engenio (1623), Celano (1692), De Domenici (1741) vorkommt, — allerdings ohne den Zusatz dieser Späteren »del Fiore«. Die ihm von diesen sonst noch zugeschriebenen Bilder (der h. Hieronymus im Museo nazionale, die hh. Antonius und Franciscus in S. Lorenzo) zeigen — abweichend von dem im wesentlichen toskanischen Charakter des Antoniustriptychons — neapolitanisch-flämischen Mischstil. Wenn der sonst vertrauenswürdige Summonte seinen Colantonio mit König René (geb. 1408), der erst 1438 in Neapel erscheint, in Verbindung bringt, und überdies die Nachricht von seinem frühen Tode mitteilt, so macht uns dies an der obigen Identifizierung des Meisters irre, und läßt uns die Frage auf-

werfen, ob sich unter seinem Namen nicht doch einer jener unter flämischem Einfluß stehenden eingeborenen Maler aus der ersten Hälfte des Quattrocento berge? Diese Frage hat schon G. Gronau aufgeworfen (s. seinen Artikel: Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina, im Repertorium XX, Heft 5); er ist für ihre Beantwortung in obigem Sinne eingetreten, und hat die Umtaufe des Nicolo di Tomaso in Colantonio del Fiore aus dem Wunsche der Späteren begründet, für den durch Summonte bezeugten Meister ein Werk in seiner Vaterstadt aufzuweisen. — Was nun die Angabe Summontes, Antonello da Messina sei ein Schüler Colantonios gewesen, betrifft, so haben die ergebnisreichen Forschungen La Corte-Caillers über den Meister (Messina 1903) seine Abwesenheit von Messina in den Jahren 1450—1455 festgestellt, und es hätte nichts Unwahrscheinliches, ihn, der dazumal etwa 20 Jahre zählte, in diesem Zeitraum in Neapel zu suchen, wohin er gegangen sein mochte, um sich mit Technik und Stil der dazumal daselbst schon eingewurzelten flämischen Malerei bekannt zu machen. Und da — wie Summonte weiter berichtet — gerade Colantonio es in ihrer Nachahmung am weitesten gebracht hatte, so war es nur natürlich, daß Antonello sich zur Erreichung seines Zweckes an ihn wandte. Zu Collantonio vgl. auch A. Maresca, Osservazioni sulla vita di Colantonio del Fiore scritta da Bernardo de Dominici. Napoli, 1883. Die Punkte am Schluß des vorliegenden, wie auch der beiden nächsten Textabsätze deuten auf Auslassungen, die Morelli an der Kopie des Summontebriefes vornahm.

7) Bartolomeo Fazio († 1457), der als Hofhistoriograph König Alfons' I. wohl als Kronzeuge gelten darf, beschreibt an der von Morelli in Parenthese angeführten Stelle die drei Bilder Rogiers van der Weyden wie folgt: Eiusdem [Rogerii Gallici] sunt nobiles in linteis picturae apud Alphonsum Regem: eadem Mater Domini renuntiata filii captivitate consternata profluentibus lacrymis servata dignitate consummatissimum opus. Item contumeliae [Christi Verspottung] atque supplicia [Kreuzigung] quae Christus Deus noster a Judaeis perpessus est, in quibus pro rerum varietate sensuum atque animorum varietatem facile discernas. Die Bilder sind verschollen. Daß die Grablegung in der National Gallery dazu gehört habe — wie man annehmen zu können geglaubt hat —, ist durch die Beschreibung Fazios ausgeschlossen. In den Rechnungsvermerken der Hofhaltung König Alfonsos ist leider keinerlei Notiz über dieselben enthalten. — Isabella del Balzo, Witwe des 1504 in französischer Gefangenschaft verstorbenen Königs Federigo von Neapel, lebte nach der Vertreibung des aragonischen Königshauses mit ihren Kindern in Ferrara (s. L. Pastor, Die Reise des Kardinals Luigi d' Aragona, beschrieben von Ant. de Beatis. Freiburg 1905, S. 179).

[8]) Offenbar meint Summonte Jan van Eyck, den er irrtümlich zum Miniaturmaler und Schwiegervater Rogers macht. Sonderbarerweise erwähnt unser Autor hier nicht das Triptychon Jans, das er für Battista Lomellini in Genua malte und das später in den Besitz Alfonsos überging. Fazio beschreibt es ausführlich. — Ebensowenig bringt Summonte eine Mitteilung über die neapolitanischen Maler, deren Namen uns die Rechnungsvermerke aufbewahrt haben: Pierretto di Benevento führte in der Kirche der Annunziata 1456—1457 drei Fresken aus, die sieben Freuden Maria, einen S. Georg und S. Antonius und endlich Maria mit dem Erzengel Michael und vier Engeln darstellend, während Antonello del Perrino 1458 die Malerei und Vergoldung der Decke des großen Saales im Castelnuovo besorgte (vgl. Arch. stor. napol. VI, pag. 447, 454 und 460). Colantonio del Perrino (wahrscheinlich ein Sohn des Antonello) malt 1487 für den (Herzog Alfonso von Calabrien das Badezimmer im Castel Capuano aus Arch. stor. nap. IX, 623), Rizzardo Quartararo schmückt 1492 im Castelnuovo das Wohnzimmer des Königs mit Gemälden (a. a. O. X, 12). Auch von jenem Giov. Giusto, der als Pensionär König Ferdinands I. 1469 nach Brügge gesandt wurde, um sich dort in der Malerei auszubilden, berichtet Summonte nichts (Arch. stor. nap. IX, 223 und 226).

[9]) Es ist dies die einzige Nachricht, die von diesem verschollenen Bild des Petrus Christus überliefert ist.

[10]) Weder über den Künstler, noch über dessen angeführte zwei Arbeiten wissen wir irgendeine Nachricht zu geben. M. A. Michiel führt in der »Notizia di opere di disegno« (ediz. Frizzoni, pag. 46) im Hause des Kardinals Bembo zu Padua ein Bildnis Sannazaros von der Hand Sebastianos dal Piombo an: »retratto da un altro ritratto«. Im Florentiner Kunsthandel (bei Grassi) befindet sich seit mehreren Jahren ein kleineres Bildnis Sannazaros, offenbar aus einer Porträtsammlung stammend, venezianisch, im Stil des frühen Tizian (Mitteilung Dr. Gronaus). Möglicherweise wäre darin die Vorlage für die heute verlorene Arbeit Sèbastianos und das von Summonte angeführte Werk Paolos de Augustini zu erkennen.

[11]) Von dem hier angeführten Werke Mantegnas ist sonst keine Nachricht überliefert. Die einzige Darstellung der Kreuzabnahme in S. Domenico befindet sich auf einem kleinen Bilde im Cappellone del Crocefisso, das seither dem Zingaro zugeschrieben, von der neueren Kritik als eine Arbeit Giacomo Ripandas erkannt worden ist (s. Luigi Serra, La pittura napoletana del rinascimento in L'Arte VIII, 346). Sollte Summonte diese Tafel für ein Werk Mantegnas verkannt haben?

[12]) Es ist die Madonna del Pesce des Madrider Museums. Das Bild wurde für die Familienkapelle der Del Doce in S. Domenico gemalt, 1638 durch den Vizekönig Herzog von Medina dorther gewaltsam

weggenommen und nach Spanien entführt, wo es 1656 in den Besitz Philipps IV. gelangte, der es im Escorial aufstellen ließ (S. Passavant, Raphael d'Urbin, Paris 1860, II, 124).

[13]) Dieses, wie auch das zweitnächstfolgende Alinea (beide in der Abschrift Morellis fehlend) entnahmen wir dem Bruchstück aus Summontes Briefe, das der bekannte Mailänder Forscher Marchese Girolamo d' Adda (oder vielmehr nach seinem 1883 erfolgten Tode G. Mongeri) in einer Arbeit über die mailändische Miniaturmalerei vom 13. bis zum 16. Jahrhundert veröffentlicht hat (L'Arte del minio nel ducato di Milano dal secolo XIII. al XVI. Appunti tratti dalle memorie postume del march. Gerolamo d' Adda, im Archivio storico lombardo t. XII, 1885, pag. 330ff; das in Rede stehende Fragment befindet sich auf S. 540). Dort ist zu lesen, daß die Cinquecento-Kopie des Summontebriefes im Besitz des Mailänder Kunstforschers und Sammlers Venanzio de Pagave (1721—1803) war, ehe sie nach dessen Tode in den Besitz des Abbate Francesconi gelangte. Ob d'Adda diese Kopie oder die Abschrift des Cav. Lazara benutzte, bleibt ungewiß. Die Bemühungen des Marchese Gioacchino, an den wir uns unter freundlicher Vermittlung Dr. Frizzonis mit der Bitte wandten, den handschriftlichen Nachlaß seines Vaters auf die Briefkopie hin zu durchsuchen, blieben erfolglos; was überaus zu bedauern ist, da wir in ihr wohl die lückenlose Wiedergabe des Originals erlangt hätten. Die Stelle, die d' Addas Ergänzungen in letzterem einnahmen, konnte genau bestimmt werden, weil er in dem mitgeteilten Fragment auch das zwischen den beiden neuen Absätzen stehende der Morelliabschrift (»In arte d'illuminare . . . .«) mit zum Abdruck gebracht hat, und zwar so, daß die unmittelbare Aufeinanderfolge der drei Alinea — ohne jede Auslassung zwischen denselben — außer Frage steht. Übrigens bemerkt d'Adda den letzteren Umstand auch noch ausdrücklich. — Was nun den hier genannten Costanzo Lombardo anlangt, so wissen wir ihn mit niemand anderm als — unter aller Reserve — mit dem Medailleur Constantius zu indentifizieren, den ja eine Urkunde kürzlich auch als tüchtigen, 1485 am Hofe von Neapel beschäftigten Maler enthüllt hat (mitgeteilt von A. Venturi im Archivio stor. dell' Arte, 1891, p. 374; vgl. dazu auch L' Arte IX, 211 nota 2). Die Zeit würde mit der von Summonte angegebenen stimmen, nicht aber die präsumtive Herkunft, denn Costanzo ist wahrscheinlich Ferrarese gewesen. Daß Summonte der Berufung des Künstlers zu Mohamed II. im Jahre 1481 nicht Erwähnung tut, ist allerdings nicht geeignet, unsere Hypothese zu stützen. Auch unter den Malern, die den Palast von Poggio reale (seit 1487) schmücken, begegnet uns Costanzo nicht (s. Repertorium XX, 97). — Über das Abendmahl Cesares da Sesto in S. Arcangelo a Bajano (jetzt bloß Laienoratorium)

— denn ihn, dessen Anwesenheit in Neapel beglaubigt ist, und nicht etwa Cesare Magni haben wir in Summontes Cesare di Milano zu erkennen — ein Bild, das schon der letztere nur vom Hörensagen gekannt zu haben scheint, ist sonst keinerlei Nachricht überliefert. Wahrscheinlich hat sich jedoch hier in die Kopien des Summontebriefes ein Fehler eingeschlichen und ist statt »cena« vielmehr »cona« [ancona], Altarbild, zu lesen. Ein solches von der Hand Cesares da Sesto, das während dessen Aufenthalt im Süden entstand, ist allerdings noch in der großen Anbetung der Könige in der Galleria Nazionale zu Neapel nachweisbar, wohin es aus St. Niccolò zu Messina 1799 gelangte (s. A. Filangieri di Candida, La Galleria Nazionale di Napoli, documenti e ricerche, Sonderabdruck aus Bd. V der Gallerie nazionali italiane, Rom 1902, S. 23 u. 96). Unsere Nachforschungen, ob das Bild nicht aus S. Angelo in Neapel in die Messineser Kirche gekommen war, haben zu keinem Ergebnis geführt.

14) Der Miniator Todeschino, über den Summonte hier — offenbar auf Grund eigener Erfahrung — so ausführlich berichtet, ist urkundlich beglaubigt durch die folgenden drei Einträge in den Rechnungsbüchern der Hofhaltung Ferdinands I: vol. 124 fol. 140[t] (1488, 31 gennaio) A Mastro Todischino miniatore del S. Re VIIIJ duc. IIJ tarì a complimento di X duc. li quali li sonno comandati donare per la provisione sua delo mese de dicembro proximo passato lo resto per lo alagio .... VIIIJ d. IIJ t. vol. 133 fol. 67[t] (1489) A mastro Joanne tudischino miniatore deli libri del s. Re LVII d. III t. a complimento de LX d. li quali li sonno comandati donare per la provisione soa de sey misi dal primo de decembro de lanno proxime passato 1488 et per tucto lo mese de magio del presente anno 1489 a raº (ragione) de CXX d. per anno como lo resto sia per lo elagio . . . . LVII d. III t. vol. 147 fol. 123[t] (1492) 4 luglio. A Joan todisco miniatore a dicto di VI d. II t. a complimento de X d. per dicto mese: como lo resto se li sconta dela summa de XX d. ave havuti in panni dela regia guardarobba et per lo alagio . . . . VI d. II t. Für die vorstehenden Belege bin ich dem Herrn Archivar Niccolò Barone zu großem Danke verpflichtet. Er hatte die Güte, sie im Staatsarchiv auszuziehen, nach dem — freilich zum Teil unrichtigen Hinweis bei C. Minieri Riccio, Cenno storico dell' Accademia Alfonsina istituita nella città di Napoli nel 1442. Napoli 1875, pag. 6 und 22. — Von den Arbeiten Todeschinos hat sich bis jetzt nur eine nachweisen lassen. Dr. Alfonso Miola, Direktor der Universitätsbibliothek zu Neapel (dem wir für die folgende Notiz zu Dank verpflichtet sind), hat in dem Kodex XIII. A. 18 der dortigen Nationalbibliothek den folgenden Vermerk gefunden: »Iste liber est conventus sancti dominici de neapoli ordinis

praedicatorum quem legavit dicto conventui olim Joannes todeschinus.« Der Text, durchaus in Kursiv geschrieben, beginnt mit einer großen Initiale in Miniatur (s. Gaet. Filangieri, Docum. per la storia, le arti e le industrie delle province napolitane, Napoli 1885, vol. III, pag. 49, nota). — L. Délisle (Le Cabinet des Manuscrits &c. Paris, 1868 ff. tome I) irrt, wenn er Todeschino mit dem Miniator indentifiziert, der einen Kodex der Pariser Nationalbibliothek wie folgt gezeichnet hat: »Ioachim de Gigantibus Germanicus Rotenburga oriundus Ferdinandi regis librarius et miniator tranquille transcripsit et miniavit MCCCCLXXVI.« Denn ein Miniator des Namens kommt nach dem Zeugnis der Rechnungsbücher neben Todeschino vor. — Im übrigen ist Summonte mit seinen Nachrichten über diesen Zweig der Kunst, für den er aus den aragonesischen Rechnungsbüchern reiche Daten hätte schöpfen können, überaus karg. Er weiß ebensowenig etwas von Alfonso di Cordova und Cola Rubicano, den von 1451—1488 ständig für die Bibliothek König Alfonsos und Ferdinands beschäftigten Miniaturmalern (s. Arch. stor. napol. VI, 414 und 437; IX, 84, 214, 222, 226, 236, 241, 391—393, 395, 397, 411, 415, 635) und von des letzteren Sohn oder Enkel Nardo (1492, l. c. X, 18 und 22), wie von den übrigen unter Ferdinands Regierung tätigen Meistern Angelillo Artuzzo (1470), Giov. di Gigante (1474), Cristoforo di Majorano (1480—92), Giov. Marco Cinico (1470, 1492), Bernardino de Sardis (1488, 1492), Matteo Felice (1491—93), Antonio Scarriglia (1492) u. a. m. (vgl. Minieri Riccio a. a. O. S. 4—7).

[15]) Es handelt sich hier um die Domkrypta, das sog. Soccorpo (nicht wie Summonte schreibt Soccorso) di S. Gennaro, als dessen Schöpfer durch Alfonso Miola (Il Soccorpo di S. Gennaro, Trani 1897; vgl. Repertorium XXI, 411) nunmehr urkundlich Tommaso Malvito aus Como nachgewiesen ist, der Meister, von dem einige Kirchen Neapels Grabdenkmäler bewahren (s. Cicerone, 9. Aufl. II, 476) und den wir auch als Mitarbeiter Francesco Lauranas an dem zwischen 1475 und 1481 entstandenen Altar des h. Lazarus in der Kirche de la Major zu Marseille kennen (L. Barthélemy, Fr. Laurana auteur du Monument de Saint-Lazare dans l'ancienne cathédrale de Marseille, im Bulletin monumental vom Jahre 1884).

[16]) Gemeint ist die dem h. Martin geweihte, jetzt den Saluzzo gehörende Kapelle, rechts vom Haupteingang der Kirche. Sigismondo, Descrizione della città di Napoli, 1788 II, 17, sagt darüber: La cappella dedicata a S. Martino . . . fu dei Carafa Conti di S. Severina, oggi de' Signori Carafa Principi di Belvedere. Nell' arco esteriore di questa cappella si legge: Andreas Carafa S. Severinae Comes Divo Martino dicavit an. 1508 . . . . Vi è nel lato della Epistola il

sepolcro di Galeotto Carafa [des Vaters Andreas, errichtet 1513], e nel rimanente della cappella altri monumenti di questa illustre famiglia . . . Gli arabeschi scolpiti ne' marmi di questa cappella sono singolari nel loro genere. Eine Abbildung des durchaus mit Marmor verkleideten, reich im Stile der Florentiner Hochrenaissance mit Pilasterfüllungen von Trophäen, Schilden, Emblemen ornamentierten graziösen Bauwerkes gibt Sc. Volpicella, Descrizione storica di alcuni principali edificii della città di Napoli, 1850, pag. 199. — Unter Andrea da Fiesole ist offenbar Andrea Ferrucci gemeint. In der Tat ist seine Anwesenheit in Neapel zur Zeit der Errichtung unserer Kapelle urkundlich bezeugt; jedoch ist er nicht an letzterer, sondern an der Ausführung eines Altars für die Capp. Brancacci in S. Maria Annunziata tätig (G. B. d'Addosio, Origine, vicende e progressi della r. Casa dell' Annunziata di Napoli, 1883, pag. 52 n. 1: Libro maggiore del 1507, fol. 147. A dì 31 gennaio 1507 [st. n. 1508] ducati 105 a comprimento di ducati 375 a mastro Andrea de Pietro fiorentino marmoraro le foro promesse da la q.m Maria Brancaza per lo prezo de una cona de marmore fatta a la sua Cappella). Dagegen besitzen wir urkundliche Belege dafür, daß die Bildhauer- bzw. Marmorarbeiten an der Capp. Carafa in S. Domenico maggiore vor 1512 von Romolo d'Antonio Balsimelli aus Settignano begonnen und 1516 beendigt wurden; von ihm rührt auch das Denkmal für Galetto Carafa her (Gaet. Filangieri, Documenti per la storia le arti e le industrie delle province napoletane, Napoli 1885, vol. III, pag. 29—34, hat die bezüglichen Verträge veröffentlicht). Andrea Ferrucci könnte also höchstens an der Herstellung der Mauerarbeiten der Cappella Carafa vor 1508 tätig gewesen sein; in diesem Jahre kehrt er wieder nach Florenz zurück. — Über den von Summonte an zweiter Stelle genannten Matteo Lombardo vermögen wir keine sicheren Nachrichten beizubringen. Ein Maestro Matteo de Francho ist 1504 an der Vollendung eines Kreuzganges in S. Gregorio Armeno tätig (G. Filangieri l. c. vol. III, pag. 147) und ein Matteo Giovanni muratore übernimmt 1537 den Ausbau der 1490 begonnenen, aber bald ins Stocken geratenen Arbeiten an S. Severino e Sosio (N. Faraglia, Memorie artistiche della chiesa de' SS. Severino e Sosio di Napoli im Archivio stor. napoletano III, 237). Ob einer dieser beiden Meister mit unserem Matteo Lombardo zu identifizieren sei, bleibt zweifelhaft.

17) Über Gasparo Romano ist außer der Nachricht Summontes sonst nichts überliefert. Ohne jeden Grund wurde er jüngst als Erbauer der Cancelleria in Rom in Anspruch genommen (durch E. Bernich in der Napoli nobilissima VII, 1901, fasc. 12; vergleiche dagegen Gnoli in der Rassegna d'Arte I, 148; Fabriczy ebendort I, 186, und die

Replik Bernichs II, 69). Der letzte Satz bei Summonte kann nur auf das Haus des Kardinals Raffeal Riario, das er von 1517—1521 in Neapel bewohnte, Bezug haben. Ob Gasparo Romano mit dem Gasparo Napoletano zu identifizieren sei, von dem das Berliner Museum eine bezeichnete Plakette besitzt, bleibt zweifelhaft. Der Pliniuskodex, den Gasparo für den Kardinal Giovanni d'Aragona (1456—1485), Erzbischof von Salerno und Tarent und apostolischen Legaten bei seinem Schwager Mathias Corvinus, König von Ungarn, mit Miniaturen geschmückt hatte, wird in den Rechnungsbüchern des königlichen Hofes nicht erwähnt (wie denn darin der Name Gasparos überhaupt nicht vorkommt). Angeführt ist dort nur ein Plinius, an dem Cola Rubicano 1469—72 arbeitet und zu dem er 1473 ein reiches Titelblatt miniert, während dessen zweites Buch 1474 von G. de Gigante mit Miniaturen geschmückt wird (C. Minieri Riccio, Cenni ecc. pag. 5, 19 und 22). Er befindet sich heute in der Universitätsbibliothek zu Valencia (s. G. Mazzatinti, La biblioteca dei Rè d'Aragona in Napoli, Rocca S. Casciano, 1897, pag. 152). Auch der eben genannte Autor weiß in seiner überaus gründlichen Schrift nichts anderes über den Plinius Gasparo Romanos beizubringen, als was Summonte darüber berichtet (l. c. pag. LXXXIII). — Gleicherweise haben wir bei ihm, bei Tafuri und Minieri Riccio vergebens nach einer Nachricht über Lucio Phosphoro gesucht. An der Richtigkeit der Notiz Summontes ist indes kaum zu zweifeln, da er mitten im Gelehrtenleben seiner Zeit stand und Phosphoro in seiner Jugend wohl gekannt haben wird. Oder sollte sich etwa hinter dessen Nicknamen (denn ein solcher scheint uns Phosphoro zu sein) eine der beiden Lokalzelebritäten namens Lucio verbergen: Lucio Grasso, Lehrer an der Universität, wo Sannazaro zu seinen Schülern zählte, und Lucio Innocenzo, der um 1512 blühte und eine Ekloge in Nachahmung Virgils sowie einen lateinischen Dialog über die Sentenzen des Scotus verfaßte? (s. Cam. Minieri Riccio, Biografie degli Accademici Alfonsini dal 1442 al 1543, Napoli 1881, pag. 114, und derselbe, Memorie storiche degli scrittori nati nel regno di Napoli, Napoli 1844, pag. 185).

18) Die Meinungen darüber, ob wir es in dem bekannten bronzenen Pferdekopf des Neapler Museums mit einem Werke antiker oder moderner Kunst zu tun haben, sind noch immer geteilt. Der Brief des Grafen, Diomede Carafa da Maddaloni vom 12. Juli 1471, worin er Lorenzo de' Medici für dessen Übersendung dankt (veröffentlicht von Semper, Donatello, Wien 1875, S. 309, und von G. Filangieri im Archivio storico napoletano VII, 1882, pag. 416), nennt Donatellos Namen nicht.

19) Daß Francesco Laurana (denn ihn haben wir unter Maestro Francesco Schiavone vermöge seiner dalmatinischen Herkunft zu verstehen

an der Ausführung des Triumphbogens Alfonsos I. im Castelnuovo Anteil gehabt, ist von uns urkundlich nachgewiesen (Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, 1899, S. 29); aus unseren Ausführungen erhellt aber auch, daß Summontes Angabe, die ihm allein das ganze Werk zuschreibt, irrig ist. Was das »Marmorbild des Königs« betrifft, das unser Autor dem Laurana zuschreibt, so haben wir es vermutungsweise in der (verloren gegangenen) Statue Ferdinands I. nachweisen zu können geglaubt, die über der inneren Toröffnung des Triumphbogens aufgestellt war, wobei wir annahmen, daß Summonte den Dargestellten mit seinem Vater Alfonso verwechselt habe (Jahrbuch, 1902, S. 8). Es ist indes nicht ausgeschlossen, daß am Triumphbogen eine (heute nicht mehr vorhandene) Statue des letzteren von Laurana existierte, wovon uns die Rechnungsbücher keinen Vermerk überliefern.

[20]) Es ist der Presepioaltar Rosselinos in der Capp. Piccolomini. Auffallend bleibt es, daß Summonte das Grabmal der Maria d' Aragona am gleichen Orte nicht erwähnt.

[21]) Das hier angeführte Grabmal des Vizekönigs Cardona († 1522) befindet sich noch heute in der Kirche des Franziskanerklosters bei dem Städtchen Bellpuig in der Nähe von Tarragona. Es ist das prächtigste Werk seines Schöpfers, der sich an dessen Sockel als Joannes Nolanus bezeichnet hat. Der in der mittleren Nische placierte, reich ornamentierte Sarkophag trägt die mit einem Bahrtuch zur Hälfte bedeckte Gestalt des Toten, auf die von der Rückwand der von Engeln gestützte Heiland im Grabe (in Relief dargestellt) herabblickt. Die Mittelnische ist beiderseits von zwei jonischen Pilastern (oder Halbsäulen?) flankiert, zwischen denen je eine Siegesgöttin mit einem Palm- und Lorbeerzweige in der Hand steht. In den Zwickeln des Nischenbogens sieht man zwei Medaillons mit Reliefs, worauf verschleierte Frauengestalten dem Helden eine Krone, bzw. Palme darreichen. Gekrönt wird das Denkmal von einer sitzenden Madonna mit Kind in der Mitte und zwei nackten Genien an den Ecken des Gesimses. Der Sockel zeigt Schlachtenszenen in Relief zwischen zwei Inschrifttafeln mit Elogien. Die Vorderseite des Sarkophags trägt folgende Inschrift: Raymundo Cardonae qui regnum Neapolitanum praerogitiva pene regia tenens gloriam sibi ex mansuetudine comparavit Isabella uxor infelix marito optimo fecit. Vixit ann. LIIII mens. VIII dies VI. Ann. MDXXII (nach der Beschreibung, die A. Ponz, Viage de España, Madrid 1788, t. XIV, pag. 162, gibt).

[22]) Die von Summonte angeführte Sannazaromedaille ist die bei Armand II, 60 n. 10 registrierte, bei Mazzuchelli III, tav. XLIII, 1 und 2 abgebildete. Die Darstellung der Rückseite mit der Anbetung des Kindes durch die Madonna und den h. Josef ist eine Anspielung auf Sannazaros

berühmte Dichtung »De partu virginis«. Es existieren aber auch Exemplare, auf deren Revers die Krönung des Dichters durch eine Muse (?) in Gegenwart der Abundantia und Hygieia (?) vor einem unter einer offenen Säulenaedicula stehenden Opferaltar dargestellt ist (im Museo artistico zu Mailand; Exemplare mit dem Peresepiorevers im Bargello, im Museo Estense zu Modena u. a. m.). Mit dem Marmorapollo meint Summonte wohl die Statue des Gottes am Grabmal Sannazaros in S. Maria del Parto, die — wie die Minerva ihr gegenüber — von den Lokalguiden dem Santacroce zugeschrieben wird.

23) Vgl. was wir über die Beweinungsgruppe Guido Mazzonis (Paganino da Modena) sowie über seine sonstige Tätigkeit zu Neapel im Repertorium XX, 108 ff. ausgeführt haben.

24) Die Presepegruppe Giovannis da Nola in der genannten Kirche ist erhalten (s. L. Correra, Il Presepe a Napoli in L' Arte II, 327); von den anderen Figuren, die ihm Summonte ebendort zuschreibt, ist nichts vorhanden. Das Holzkruzifix in der Sakristei von Montoliveto existiert ebenfalls nicht mehr an Ort und Stelle. Auffallend ist, daß Summonte das reiche Sakristeigeschränk Giovannis in der Annunziata (linke Wand) nicht registriert.

25) Pietro Belvertes da Bergamo († 1512 od. 1513) Tür an der Annunziata ging beim Brande der Kirche 1757 zugrunde. Er ist als ihr Schöpfer beglaubigt durch folgende Stelle in dem am 2. Juli 1508 verfaßten Testamente des Bildhauers Tomaso de Sumalvito: Et in alia manu alii ducati sex de Carolenis argenti per eundem soluti pro dicta ecclesia et hospitali [santæ Mariæ Annuntiatæ de Neapoli] magistro Petro Veneto in partem satisfactionis salarii sibi debiti per dictam ecclesiam et hospitale pro factura portæ magnæ dictæ Ecclesiæ tunc quominus fuit facta dicta porta (G. Filangieri, Documenti ec. vol. III, pag. 98). Daß Belverte der Lehrer Giovannis da Nola war, wird durch die folgenden Belege erhärtet: A 24 Januarii 1508. Solvit Magistro Petro intagliatore et pro eo Johanni de Nola eius alumpni pro rata operis faciende pro ornatu Cone figure S. Anne. Die V^a^. Februarii 1508. Solvit magistro Petro Veneto intagliatori per manus Johannis eius alumpni pro rata operis faciunt pro ornatu figure S. Anne (G. B. d' Addosio, Origine ec. della r. Casa dell' Annunziata di Napoli, 1883, pag. 58 n. 1. Der Altarschrein, um den es sich hier handelt, war für ein wundertätiges Bild der h. Anna bestimmt; er ging beim Brande der Kirche zugrunde). Auch von anderen Arbeiten Belvertes besitzen wir Nachrichten: Am 4. August 1507 überträgt ihm Ettore Carafa um 85 Dukaten die Ausführung eines Presepe von 28 Figuren für die Capp. del Crocefisso in S. Domenico maggiore, wovon noch die h. Jungfrau, S. Josef, 2 Engel zu ihren Seiten, sowie der

Ochs und Esel vorhanden sind (die übrigen Figuren sind durch solche späterer Entstehung ersetzt). Am 9. Juni 1507 übernimmt er für 300 Dukaten die Herstellung eines vielfigurigen Altarwerkes für die Kapelle der Schuhmacherzunft in S. Lorenzo maggiore (von demselben haben sich auf dem Hochaltar von SS. Crispino e Crispiniano, wohin es 1535 übertragen worden war, bis heute noch die Statuen der Madonna und der beiden Titularheiligen erhalten). Am 7. März 1511 liefert er für das (jetzt unter Zingaros Namen im Museo nazionale bewahrte große) Altarbild Ant. Rempactas da Bologna in S. Pietro ad aram den geschnitzten Holzrahmen (Filangieri, loc. cit. vol. III, pag. 237—247 und 585—589, sowie vol. VI, pag. 111). Neuerdings ist ihm vermutungsweise auch die schöne Holzdecke von S. Maria di Donna Regina zugeschrieben worden (s. E. Bertaux' Schrift über diese Kirche, Neapel 1899, S. 150).

[26]) Die Intarsien Fra Giovannis da Verona sind bekanntlich noch im Oratorio di S. Carlo in der genannten Kirche erhalten, allein die von Summonte besonders hervorgehobene Gestalt des h. Benedikt findet sich nicht darunter (s. die detaillierte Beschreibung dieser Arbeit bei Finocchietti, Della scultura e tarsia in legno, Firenze 1873 pag. 89 ff.). Über die beiden von unserem Gewährsmann genannten Gehilfen Fra Giovannis findet sich weder bei Finocchietti noch bei R. Erculei (Intaglio e tarsia in legno, Roma 1885), noch auch in G. Filangieris großer Urkundensammlung irgendeine Notiz. Urkundlich sind dagegen als Mitarbeiter des Meisters beglaubigt dessen Schüler Antonio Preposito aus Venedig († 1548) und Raffaele da Brescia (1479—1539). Vgl. P. Lugano, Fra Giovanni da Verona, im Bullettino senese di storia patria, aus 1905 pag. 213, 219, 220 und 235.

[27]) Über Giuniano Majo († 1493), den berühmten Humanisten, der 1465—1488 an der Universität zu Neapel lehrte, vgl. E. Percopo, Nuvoi Documenti im Archivio storico napoletano XIX, 740 ff. — Die von Summonte angeführten beiden Arbeiten seines Bruders werden durch folgende Rechnungsvermerke tatsächlich bezeugt: 1485, 26 fabrajo. Masone Narmaro [*sic, statt* Da Majo] di Napoli pel prezzo di un calamaio grande a quattro face intagliato e musiato d' oro e di azzuro fino, e con certi versi di lettere d' oro e divise e menciantio [?] del d°. ill^mo^. signor Duca [Alfonso di Calabria], e con le armi di sua signoria, con compartimenti necessarii per tenervi forbici coltelli ed altre cose; per nua cassetta tutta nera, intagliata con le armi del Duca, la quale serve per tenervi le anella, e per un astuccio intagliato dove si conserva una coppa del detto signore, riceve la somma di 15 ducati (N. Barone, Le Cedole di Tesoreria ec. im Archivio stor. napol. IX, 602). Ferner: 1492, 4 aprile. A. M^ro^. Masone de Mayo si dà la somma di 50 duc. in conto di ciò che dovrà

avere per l' arco trionfale che lavora e che servirà a riporvi le gioie e gli smeraldi del Re (l. c. X, 15). Über andere Arbeiten des Meisters unterrichten uns die folgenden Vermerke: 1484, 26 ottobre. Mastro Masone de Mayo riceve la somma di 2 duc. e 3 tarì per aver costruiti due astucci, l' uno intarsiato, l' altro sottilmente lavorato a rilievo d' oro e d'azzurro, per gli occhiali del Re, per l' astuccio d' un vericolo grande che serve a leggere le lettere sottili, e per altri astucci che servono a conservare i due specchi che il Re adopera allorchè si rade la barba, alcuni ferramenti di falconi e certe pietre di paragone (l. c. IX, 427). 1493, 11 gennajo. Maestro Majone de Maio riceve un ducato, prezzo di due scudi [rect. astucci] di coppa foderati di camoscio con le armi di Sa. Ma. (l. c. X, 21).

28) Über die Tätigkeit der hier genannten Architekten in Neapel vergleiche man, was wir dazu im Repertorium XX, 85—120 und (betreffs Giuliano da Majano) im Beiheft zum Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, 1903, S. 155 ff., ausgeführt haben. Zu Antonio Marchissi ist ergänzend zu bemerken, daß ihm S. Caterina a Formello nicht mehr zugeschrieben werden darf, da neuerliche Forschungen als ihren Erbauer (seit 1519) den Romolo d' Alessandro Balsimelli aus Settimello, einen Bruder jenes Jacobo, erwiesen haben, der 1500 den von Mino da Fiesole bei seinem Tode unvollendet gelassenen Altar im Baptisterium zu Volterra fertiggestellt hat (s. Napoli nobilissima IX [1900] fasc. 5 und R. Sc. Maffei, Volterra, Melfi 1906, S. 64). — Sebastiano Serlio (Architettura, ediz. 1551, Libro III., pag. 150) sagt bei Besprechung des Palastes von Poggio reale, er habe dessen Zeichnungen, die er mitteilt, von M. A. Michiel erhalten, und gehe deshalb nicht weitläufiger auf den Bau ein »perciochè Messer Marcantonio Michele patricio nobile di questa città molto intendente di architettura, e che ha veduto assai, e dal quale io ebbi questo, e altre cose, ne ha trattato a pieno in una epistola latina drizzata ad un suo amico« (der Brief hat sich nicht erhalten).

29) Gemeint ist nicht Gianfrancesco Mormando († 1570), der Vollender des Pal. Gravina, sondern Giovanni Donnadio aus Mormanno in Calabrien, seit 1492 in Neapel als Orgelbauer und Architekt urkundlich beglaubigt, Pfarrer an S. Maria della Stella, welche Kirche er (nach eigenem Entwurf) 1519 wiederherstellen ließ. Außer Summonte lobt ihn auch der wenig spätere De Falco (Descrizione di Napoli, 1539, pag. 54) als Erbauer von Palästen »alla foggia moderna« (s. G. Filangieri, Maestro Giovanni Mormando im Archivio stor. napol. IX, 1894, pag. 286 ff., und in Documenti ec. vol. III, pag. 176 ff.).

30) Es handelt sich hier um den antiken Dioskurentempel, dessen Stelle heute die in ihrer jetzigen Gestalt 1591—1603 errichtete Theatiner-

kirche S. Paolo einnimmt. Seine Demolierung war schon um 1430 erfolgt (vgl. unseren Aufsatz über Nanni di Miniato im Beiheft des Jahrbuchs d. k. preuß. Kunstsammlungen, 1906, S. 71), und es war davon nur der von Summonte hier erwähnte Säulenportikus mit der griechischen Weiheinschrift im Fries des Giebels erhalten geblieben. Im Jahre 1688 brachte ein Erdbeben vier der Säulen samt dem Giebel zum Sturz und es blieben nur die beiden heute noch vor der Fassade von S. Paolo aufrecht stehenden übrig. Eine Zeichnung im Skizzenbuch Francescos de Hollanda im Escorial vom Jahre 1540 hat uns das Abbild des in Rede stehenden Portikus bewahrt (L. Correra hat sie in seiner gründlichen Studie über den Dioskurentempel zuerst veröffentlicht, in den Atti dell' Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, vol. XXIII, Napoli 1904). Betreffs des in diesem Alinea von Summonte erwähnten Aufenthalts Michiels in Neapel ist das oben in der Einleitung Ausgeführte zu vergleichen.

31) Gemeint ist Pontanos Schrift über den Krieg König Ferdinands I. gegen den Prätendenten Johann von Anjou und die aufrührerischen Barone. Am Schluß seines Geschichtswerkes gibt Pontano einen gedrängten Abriß über Ursprung und Schicksale der Stadt Neapel nach antiken Quellen, sowie über die einst daselbst vorhandenen römischen Baudenkmäler. Auf das dort über letztere Ausgeführte bezieht sich im besonderen Summontes Hinweis.

32) Zur vorstehenden Glosse des Summontebriefes, die Cav. de Lazara in seinem Briefe vom 27. November 1806 an Morelli mitteilte (s. den Brief bei Cicogna a. a. O. S. 417), bemerkt Cicogna (a. a. O. S. 374) das Folgende: Una postilla di carattere del secolo XVI. messa in calce della Lettera di Pietro Summonte al Michiel, ci fa sapere, che il Michiel scrisse le Vite de' pittori e scultori antichi e moderni, le quali non si stamparono, per essersi pubblicate in Firenze quelle di un altro (intendesi di Giorgio Vasari, la cui prima edizione è di Firenze, del Torrentino 1550, pubblicata quindi vivente ancora in Venezia il Michiel). Lo stesso Michiel li 4 maggio 1519 scrivera al Marsilio: »Io vi sono debitore per mia promessa di scrivervi di le picture, et pittori di Roma« [vgl. Sanutos Diarii, Venezia 1890, t. XXVII, pag. 274]. Non credo però che queste parole siano bastevoli per confermare la notizia, che egli abbia scritto le Vite dei pittori e scultori antichi e moderni, ma bensì che volesse scrivere solamente qui quelli di Roma.

Die Biblia Pauperum — und nicht Konrad Witz.

Von **Campbell Dodgson.**

Im Frühjahr 1906 war es mir vergönnt, mich mit einer seit einer Reihe von Jahren als verschollen geltenden und neuerdings wieder verschwundenen Bilderhandschrift während einiger Tage intensiv zu beschäftigen. Es tauchte nämlich die oft genannte, aber wenigen Forschern der heutigen Generation durch Augenschein bekannte Biblia Pauperum aus den ehemaligen Sammlungen T. O. Weigel und Eugen Felix bei einem Londoner Antiquar auf, der, wenn auch sonst recht schweigsam, kein Geheimnis daraus machte, daß er einen amerikanischen Käufer im Auge habe, der die Handschrift tatsächlich ein paar Wochen später für einen nach europäischen Begriffen unerschwinglichen Preis erwarb.

Mir wurde nun die Rolle zugewiesen, eine nach Belieben wissenschaftliche, vor allem aber schön auszustattende Monographie über die Biblia Pauperum zur Erbauung des erhofften Krösus zu verfassen, deren auf 50 Exemplare beschränkte Auflage nebst dem wertvollen Originale in seinen Besitz übergehen sollte. Da ich doch hoffte, daß wenigstens einige Exemplare diesseits des Atlantischen Ozeans bleiben würden, machte ich es mir zur Pflicht, eine, soweit es die knappe Zeit und die Grenzen meiner eigenen Kenntnisse erlaubten, zuverlässige und den Forderungen der modernen Kunstwissenschaft angepaßte Beschreibung des Bilderzyklus zu verfassen, wobei mir der Entschluß des Verlegers wesentlich half, drei ganze, von mir zu wählende Seiten der Handschrift in originalgroßen Lichtdrucken zu reproduzieren. Dadurch, daß selbst der breite, leere Rand unterhalb der Darstellungen in tadellosem Faksimile gegeben wurde, war das Format der Publikation, ein Großquartband (24 Seiten, 44 : 34.5 cm), bestimmt.

Von diesen 50 Exemplaren hat nun der Erwerber auf meine durch Vermittlung des Londoner Antiquars eingelegte Fürbitte zehn den öffentlichen Bibliotheken und Kupferstichkabinetten Englands und des Kontinents gestiftet, an Orten, wo die leider überaus seltene Monographie denjenigen Forschern, welche die Sache näher interessiert, am leichtesten zugänglich sein dürfte: Basel, Berlin (K. Kupferstichkabinett), Brüssel (Bibliothèque Royale), Cambridge (University Library), Dresden (K. Kupferstichkabinett), London (Print Room des British Museum), München (Staatsbibliothek), Oxford (Bodleian Library), Paris (Bibliothèque Nationale), Wien (Hof-

bibliothek). Von Privatleuten besitzen, so weit ich weiß, in ganz Europa nur zwei den Aufsatz, ich selber als Verfasser und Herr Professor W. L. Schreiber, auf dessen Einleitung zu der bei Heitz, Straßburg 1903 erschienenen Faksimileausgabe der fünfzigblättrigen Biblia Pauperum in Paris ich als beste und unerläßliche Hilfsquelle für die Beschreibung der erhaltenen Handschriften dieses Werkes angewiesen war.[1])

Nachdem ich schon so viel gesagt, möchte ich mir an dieser Stelle ein für allemal Vorwürfe über die Seltenheit der Monographie verbitten, da ich dafür keine Verantwortlichkeit trage, ebenso Gesuche, weitere Exemplare zu verschaffen, die mir nicht zur Verfügung stehen. Das Buch ist auch im Handel nicht zu haben.

Ich komme schon in Gefahr, indem ich so viel Autobiographisches erzähle, der Unbescheidenheit geziehen zu werden; die Notwendigkeit einer solchen Entstehungsgeschichte meiner kleinen Arbeit liegt aber in der Natur der Sache. Genug davon; ich wende mich jetzt zur Biblia Pauperum in amerikanischem Privatbesitz und zum Inhalt meiner Schrift, soweit sie neues bringt.

Nachdem ich (S. 1—10) den Darstellungskreis und die erhaltenen Handschriften der Biblia Pauperum kurz beschrieben, behandle ich (S. 10—20) die Weigel-Felixsche Handschrift im einzelnen. Mit dem Texte Weigel und Zestermanns verglichen, weicht meine Beschreibung in folgendem von der älteren ab. Was den Inhalt der Darstellungen betrifft, zitiere ich jedesmal genau den vom Zeichner illustrierten Passus der heiligen Schrift, wie auch den handschriftlichen Titel der Hauptdarstellung einer jeden Gruppe. Die von W. und Z. angenommene Deutung der Gegenstände lasse ich mit folgenden Ausnahmen gelten. Taf. 1 c. Der Engel verkündigt Manoah und seinem Weibe die Geburt eines Sohnes. (Richter XIII.) Taf. 4 a. Illustriert ist nicht Lev. XXV, sondern Lev. XII, 6—8. Taf. 5 b stellt eigentlich trotz der Inschrift, Die Flucht Mariæ und Joseph in Egiptum, nicht die Flucht nach Ägypten, sondern die Ruhe in Ägypten dar. Taf. 46, mit Inschrift, Die Himelfart Mariæ, enthält eigentlich den Tod Mariä. Die bei W. und Z. noch unerklärten Darstellungen, Taf. 30 a und 31 c blieben auch mir rätselhaft.

Was dann die Technik betrifft, mußte ich vor allem leugnen, daß in vielen Fällen die zuerst mit Bleistift entworfene Skizze nachträglich mit der Feder übergangen worden sei. Alles mit dem Bleistift Ausgeführte erwies sich im Gegenteil als die ungeschickte Retouche einer späteren Hand, die sich nicht damit begnügt hatte, Konturen nachzuzeichnen, sondern gelegentlich ganze Gesichter schattiert hatte. Das gilt jedoch

---

[1]) Herr Schreiber war bereits so freundlich, meine Publikation im Zentralblatt für Bibliothekswesen (Februarheft 1907) anzuzeigen.

erst von den späteren Blättern der Handschrift. Einige Zeichnungen sind ferner mit der Feder grob retouchiert; im ganzen ist die Erhaltung aber vorzüglich. Besonders muß ich betonen, daß alle auf und neben den Zeichnungen befindlichen Inschriften viel späteren Ursprungs, als diese selbst, und für die Fragen über Zeit und Ort der Entstehung der Handschrift ganz ohne Belang sind. In meinem Text heißt es: »The inscriptions belonging to the drawings are not contemporary with the latter, but considerably later. They are written in normal South German dialect, with somewhat antiquated orthography, and may belong to the sixteenth, or at latest, the seventeenth century.« Selbst dieses Urteil bedarf wohl der Revision; ich glaube kaum mehr, daß die Inschriften vor dem XVII. Jahrhundert entstanden, mit Ausnahme von einigen Zeilen einer älteren Schrift auf Taf. 16 und 17.

Was schließlich den künstlerischen Wert der Zeichnungen betrifft, habe ich mein Urteil kurz gefaßt: »If the draughtsman cannot lay claim to a place amongst the great artists of his time, his compositions are at least of average merit, and occasionally single figures or groups attain to a much higher level. The treatment of accessories, and especially of trees, is slight and sketchy, but Zestermann's suggestion that the drawings altogether are merely sketches for a more elaborate series of finished miniatures cannot be regarded as probable, considering how many others of the existing Mss. are pen drawings and nothing more.« Als Datum der Handschrift nahm ich das Jahr 1450 als ungefähr zutreffend an. Besser als meine Worte dienen zur Beurteilung des Künstlers die drei guten Lichtdrucktafeln, welche die dritte, neunundzwanzigste und dreiunddreißigste Darstellung (Anbetung der Könige, Kreuztragung, Christus am Kreuz) in der Originalgröße wiedergaben. Die Wahl des ersten Gegenstandes wurde dadurch bestimmt, daß Schreiber seinen Beschreibungen, sowohl der Handschriften wie der Blockbücher jedesmal eine Abbildung der Signatur C mit der Anbetung der Könige beizufügen pflegt. Die beiden anderen Tafeln geben charakteristische Beispiele der Zeichenweise des Künstlers, wobei besonders seine äußerst flüchtige, ja kindische Behandlung der Baumkronen auffällt.

Zum Schlusse habe ich (S. 20—23) die Blockbücher und typographischen Ausgaben der Biblia Pauperum ganz kurz behandelt, und dabei auf eine wenig bekannte Variante dieses Bilderkreises aufmerksam gemacht, die sich in einem seltenen Antwerpener Druck befindet, Den oorspronck onser salicheyt (Jan van Doesborch, 1517), wovon ich damals eben ein Exemplar bei dem nämlichen Antiquar gesehen hatte, während ein anderes in der Bibliothek des British Museum aufbewahrt wird.

Und nun fühle ich mich zu einem Geständnis verpflichtet, das auch den Titel erklären soll, den ich für diese Auseinandersetzungen

gewählt habe. Als ich den Text meiner Monographie niederschrieb, glaubte ich, die einschlägige Literatur, so weit wie nötig, benützt zu haben. Leider vergaß ich, daß ein Artikel vor einigen Monaten in dieser Zeitschrift erschienen war, worin Schmarsow auf Grund der dürftigen Reproduktionen einer Bildgruppe bei W. und Z., und eines einzelnen Bildes in Weigels Lagerkatalog die verschollenen Zeichnungen keinem geringeren Künstler zuschrieb, als Konrad Witz von Basel.[2]) Erst als meine Schrift schon gedruckt war, nahm ich den mittlerweile beim Buchbinder gewesenen Band wieder in die Hand. Als ich den Aufsatz Schmarsows las, erstaunte ich. Hätte ich wirklich einen solchen Schatz verkannt? Konnte ich achtundvierzig große Federzeichnungen eines Konrad Witz Tag für Tag stundenlang betrachten, ohne ihren Wert zu ahnen? Dann wäre es freilich um meinen Ruf als Kunsthistoriker getan. War ich also blind gewesen, oder sah Schmarsow zu viel? Ich rieb mir verlegen die Augen. Indessen war der Schatz England und Deutschland schon verloren. Ich mußte mich mit der Erinnerung und den Abbildungen trösten. Und sie haben mich getröstet. Nein, der Verlust Europas ist kein so empfindlicher, wie man denken müßte, schenkte man Schmarsow Glauben. Ich bin überzeugt davon, daß er lediglich durch die typographische Anordnung des Baseler Altarwerkes zu seiner Hypothese verführt wurde, die seine scheinbar plausibeln, aber eigentlich meistens aus der Luft gegriffenen Vergleichungen mit den bekannten Werken des Baseler Meisters nicht zu unterstützen vermögen. Diese Zeichnungen haben doch mit den vor 1434 entstandenen Baseler Bildern nichts als das herkömmliche Thema der Darstellungen, »den Gegensatz von altem und neuem Bund, die Gegenüberstellung von Verheißung und Erfüllung,« gemein. Daß sie einer späteren und reiferen Zeit des Künstlers angehören sollten, ist noch weniger denkbar. Man vermißt an ihnen gänzlich die von Daniel Burckhardt[3]) betonten Charakteristika der Kunst dieses Malers, »außerordentlich starke plastische Wirkung alles Körperlichen, kühnes Raumgefühl, meisterhafte Kenntnis der Perspektive«. Ebensowenig findet man »gedrungene, stämmige Gestalten mit außerordentlich derben und starkknochigen Köpfen«.[4]) Diese Zeichnungen kann kein Mensch einem Künstler ersten Ranges zuschreiben, »der sich gerne über alle Konvention hinwegsetzt« und »nicht aus den Kreisen der Buchmaler hervorgegangen« ist. Ich möchte die Witzforscher ernstlich und beizeiten davor warnen, einen falschen Weg zu betreten.

---

[2]) Repertorium, Bd. XXVIII, S. 340. Konrad Witz und die Biblia Pauperum von A. Schmarsow.

[3]) Baseler Festschrift, 1901, S. 284.

[4]) A. a. O. S. 291.

Die grüne Passion und die Tier- und Pflanzenstudien Albrecht Dürers in der Albertina.

Von **Joseph Meder.**

Nach dem Erscheinen einer so wichtigen Publikation wie jener der Handzeichnungen Albrecht Dürers in der Albertina als V. Band des großen Lippmann-Werkes, welche den bedeutendsten Schatz an Studienmaterial zum ersten Male in fast durchwegs faksimilierten Blättern den Fachkollegen und Kunstfreunden zuführte, könnte man billigerweise eine wenn auch noch so strenge, doch sachliche Kritik erwarten, die sich zur Aufgabe gestellt hätte, Unrichtigkeiten klar zu stellen, Dunkles aufzuhellen, Fehlendes zu ergänzen, und damit die Dürer-Forschung bestens zu fördern.

Indes erschien im 6. Heft des Repertoriums 1906 von Professor Jaro Springer ein Artikel, der es zunächst als Vorbedingung erachtete, die Wiener Kollegen als »Monopol-Inhaber«, welche »das kunsthistorische Gras wachsen hören«, zu attackieren, dann aber mit eleganter Kühnheit gleich ein Viertelhundert echter Dürer-Zeichnungen der Albertina »auf dem Altare der Kritik« (seiner Kritik) hinzuschlachten. Nachdem dieser Streich durchwegs hervorragenden und berühmten Stücken oder, wie Springer sagt, »Lohndienerberühmtheiten« galt, möchte man fast glauben, Herr Springer leite von Berlin aus eine Art Baisse-Bewegung für die Wiener Dürer-Zeichnungen ein. Ich glaube, so wie ich wurde manch anderer Leser von einem Schreckanfall erfaßt, der sich dann in ein Gefühl der Spannung auflöste, auf welche Weise denn Springer all den Fachgenossen für seine so sensationellen Behauptungen die Beweisgründe beibringe.

Die Wichtigkeit des Gegenstandes, also das reine sachliche Interesse, wird hier immer größer sein als die stärkste Abneigung, auf derartige Angriffe zu antworten, und darum möge mir Herr J. Springer die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ich in einer gewiß weite Kreise interessierenden Frage auch meinen Standpunkt darlege. Der Kampf gegen den Irrtum, ob dieser ein veralteter oder ein neu auftauchender ist, darf nie erlahmen.

Springers Angriffe gegen die Dürer-Zeichnungen der erzherzoglichen Kunstsammlung Albertina richteten sich gegen zwei größere Gruppen, einmal gegen die grüne Passion und dann gegen alle Tier- und Pflanzenstudien.

Aus der Ausscheidung des ersten Blattes der grünen Passion: Anbetung der Könige, die schon im Jahre 1903 im VIII. Jahrg. No. 881 der »Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina« mit guter Begründung geschah, folgert Springer, daß auch die 11 anderen Blätter der grünen Passion Dürer nicht zugemutet werden können. Hätte er jedoch statt eines photographischen Vergleichsmaterials die Originale vor sich gehabt, wäre sein Schluß gewiß anders ausgefallen. Schon das Äußere unterscheidet diese Anbetung der Könige von der Folge der echten Blätter; ein anderes Grün charakterisiert die Grundierung, die Federzeichung ist grob und flüchtig, noch mehr die weiße Höhung. Typen wie jene des Christuskindes oder die des h. Joseph können unmöglich Dürer zugeschrieben werden. Die wahrscheinlichste Annahme dürfte für mich heute die sein, daß hier das Original verloren gegangen sei und nur die Kopie sich erhalten habe. So besitzt die Albertina auch noch von zwei anderen Blättern der grünen Passion L. 484 und L. 485 zwei alte Kopien, die eine in Grün, eine zweite in Graubraun. Die grüne Passion, wie sie heute vorliegt, ist gewiß auch nicht vollständig; so fehlt die Ausführung der nur im Entwurfe (Kopie) in Mailand vorhandenen Darstellung Christus am Ölberg (Br. 196), und gewiß hatte Dürer auch eine Auferstehung geschaffen oder zu schaffen vorgehabt; denn die Wahrscheinlichkeit spricht doch dagegen, daß die grüne Passion mit der Grablegung aufgehört hätte. Tatsache aber bleibt es, daß die grüne Passion heute aus 11 echten Blättern besteht, zu welchen noch eine in Grün ausgefürte Kopie gewissermaßen als Titelblatt und eine im Entwurfe (gleichfalls nur als Kopie) vorhandene Ölbergszene gehören.

Als zweiter Grund für die Unechtheit der grünen Passion gilt Springer die doppelte Signatur auf dem Blatte der Kreuztragung (L. 485); eine davon müsse falsch sein, die Signaturen der anderen Blätter glichen aber jener verdächtigen, folglich seien sie alle falsch.

Von einer verdächtigen Signatur samt Jahreszahl zu sprechen, kann nach Springer nur den einen Sinn haben, daß der angebliche Kopist oder Nachahmer die Kühnheit besaß, nach Fertigstellung der Blätter auch Dürers Signatur darauf zu setzen. Denn auch die strengste Untersuchung aller Signaturen der grünen Passion, an den Originalen durchgeführt, muß zugeben, daß dieselben (mit Ausnahme jener zweiten auf L. 485) gleichzeitig mit der Zeichnung selbst entstanden, daß sie genau mit derselben Tuschfarbe gezeichnet sind. Sie tragen dieselbe Auftrocknung der Flüssigkeit und die gleiche Patina. Wir wollen hier nicht über die Entstehungszeit von 1504 sprechen, sondern ganz im Sinne Springers nur im allgemeinen annehmen, daß sie nach 1510 oder noch später entstanden sei; das eine wird Springer zugeben, daß die

Zeichnungen innerhalb der ersten zwei Jahrzehnte angefertigt wurden, also noch zu Lebzeiten Dürers. Die grüne Passion zeigt eine derartige Feinheit der Grundierung und der Ausführung, wie sie — von Dürer abgesehen — nach 1525 ganz ausgeschlossen erscheint. Um diese Zeit tritt schon eine recht deutliche Verwilderung und Lieblosigkeit in der Grundierungstechnik ein, denn Kreide und Rötel und der lavierende Pinsel beherrschen bereits das Feld. Welcher Dürer-Schüler oder Dürer-Nachahmer, so frage ich nach diesen Erörterungen, hätte es gewagt, bei Lebzeiten des Meisters und gewiß auch aus der allernächsten Nähe dessen Monogramm gleich auf eine ganze Folge zu setzen, die nach den auch von Springer nicht angezweifelten Dürer-Vorzeichnungen ausgeführt wäre?

Doch wäre es weit gefehlt, zur Feststellung einer Zeichnung, ob sie von Dürer sei oder nicht, zunächst von der Signatur auszugehen. Das Kapitel über die Signatur von Handzeichnungen ist noch nicht geschrieben, aber wir wissen aus so zahlreichen Beispielen, daß allgemein anerkannte echte Blätter unechte Signaturen tragen, so bei den Deutschen und erst recht bei den Italienern. Wer die Lippmannsche Dürer-Publikation nach diesem Gesichtspunkte durchblättert, wird eine Menge von später hinzugefügten Dürer-Monogrammen finden können, welche der Echtheit keinen Eintrag tun. Es sind willkürliche, aber meist harmlose Eingriffe, die teils zur Unterstützung des Gedächtnisses, teils aus eingebildeter Gewissenhaftigkeit geschahen, fehlende oder abgeschnittene Signaturen zu ersetzen oder, wie ich es auf einigen Albertina-Originalen beobachten konnte, bei Zerschneidung großer Studienblätter in mehrere kleinere, überall das gemeinsame Namenszeichen anzubringen.

Viel wichtiger, und auch darin wird mir Herr Springer beipflichten, erscheint es doch bei der Prüfung einer Zeichnung, ob dieselbe in ihren linearen und kompositionellen Elementen mit dem betreffenden Meister übereinstimme, ob sie aus der schöpferischen Phantasie eines Künstlers herausgewachsen sei, oder ob sie durch eine pedantische und daher unsichere Art des Nachzeichnens den Charakter einer geistlosen Kopie an sich trägt. So schwierig sich diese Prüfung unter Umständen gestalten mag, so einfach erscheint dieselbe in unserem gegebenen Falle, da zu den ausgeführten grünen Passionszenen vier Entwürfe vorliegen, deren Echtheit ja Springer anerkennt. Ich wähle versuchsweise einen Vergleich zwischen Vorzeichnung und Ausführung an der Gefangennahme Christi (L. 409 und 477). Die ganze dramatische Wirkung dieser Komposition verlegt Dürer in die edle Gestalt Christi. Inmitten der damals üblichen Darstellung von drängenden, stoßenden und schlagenden Kriegern, inmitten von Roheit und Gewalt erblickt man die Gestalt Christi, mit schlaffen Schultern und Armen; sein Haupt wird von einem Schergen

zurückgerissen, die Augen, welche den Verräter nicht schauen wollen, verschließen sich in stummer Resignation, der Mund öffnet sich leicht, auf der Stirne künden Falten den tiefen Schmerz. Und so erwartet er, etwas vorgeneigt, den Kuß des Judas. Dieses ergreifende Bild inneren Leidens und äußerer Ergebung machte von jeher einen tiefen Eindruck auf jeden aufmerksamen Beschauer. — Und nun zum Entwurfe (L. 409). Der Kopf, wie es in einer Skizze nicht anders zu erwarten ist, trägt hier alle Fehler der Flüchtigkeit und alle Mängel des Ausdruckes. Die geschlossenen und doch so lebendig sprechenden Augen auf dem ausgeführten Blatte erscheinen hier wie jene eines Blinden, das rechte sitzt sogar an falscher Stelle wie hingeklebt. Die Kußbewegung ist gar nicht ausgedrückt, Christus scheint gar nicht zu ahnen, daß Judas vor ihm steht. Und nun wieder die Frage, welcher von den deutschen Künstlern aus Dürers Kreis, sie sind uns ja nicht so fremd, wäre imstande gewesen, aus dem leeren Entwurfe heraus eine solche psychische Steigerung zu erreichen? Das vermochte nur Dürer selbst, dem auch seine flüchtige Skizze als Kompositionsanlage genügte, die seelisch-dramatische Ausgestaltung weiter zu führen; sie stand ihm ja schon beim Entwerfen lebendig vor Augen.

Aber nicht nur eine gesteigerte geistige Umformung hat in der grünen Passion stattgefunden, auch die verschiedensten kompositionellen Veränderungen begegnen sich zwischen Vorzeichnung und Ausführung Man erkennt überall den erwägenden Verstand, den verbessernden Geschmack und die weise korrigierende Hand. Ich greife hier wieder nur ein Beispiel von vielen heraus, und zwar der Bequemlichkeit halber beide Blätter aus der Albertina: Christus vor Pilatus (L. 479 und 480), und hebe alle wesentlichen Abänderungen in der Ausführung hervor. Pilatus, die Hauptfigur, erscheint in der Skizze noch von der Säule stark verdeckt, sie wird nach vorn ins Freie geschoben; die für die Klarstellung der Handlung so wichtige Finger- und Handbewegung des Pilatus, im Entwurfe durch die Hellebarde überschnitten, wird frei gemacht; der nur leicht angedeutete Kopf des Kriegers, der Christus am Arm hält, wird charakteristisch umgebildet; Füllfiguren werden eingesetzt, um die Volksmasse zu verdichten; der landschaftliche Kontur, welcher mit den Köpfen der Soldaten und Juden zusammenläuft, wird als beherrschende Linie höher gerückt. Die groben und harten Architekturverhältnisse werden ausgeglichen, die Treppenwange wird verkürzt und die Säule verlängert; die Bogenüberschneidungen der Vorhalle reicher und lebendiger gestaltet — durchwegs Korrekturen, welche der Erfinder der Komposition, der Vater des Gedankens, aber niemals der Kopist vornimmt.

Und wie nennt Springer alle diese hier aufgezählten und leicht erkennbaren Verbesserungen? »Eine mindere Qualität« mit »schreib-

meisterartiger, langweiliger Strichführung«. So verschieden können wissenschaftliche Ansichten sein.

Der letzte und wesentlichste Grund, welchen Springer gegen die grüne Passion ins Feld führt, ist der Umstand, daß die 11 Blätter mit Grün grundiert, mit Tuschfeder gezeichnet, mit dem Pinsel laviert und dann weiß gehöht sind. Diese Technik — er nennt sie die Florentiner Technik — komme bei Dürer und seiner Schule (vielleicht überhaupt in Deutschland) im Jahre 1504 noch nicht vor (S. 558). Erst nach der Heimkehr aus Italien, als die Reiseerinnerungen mächtig nachwirken, nehme Dürer die Florentiner Technik auf, die er in Venedig, wo sie zwar von den Malern nicht geübt wurde, kennen gelernt habe. Und dies sei erst im Jahre 1508 in den Studien zum Hellerischen Altar geschehen.

Daß bei Dürer selbst schon im Jahre 1501 in der liegenden Nymphe (Albertina L. 466) ein Beleg dieser Technik vorkomme, hindert Springer nicht weiter; hier sagt er kurz: »freilich verpflichtet diese Behauptung, einige unbequeme Ausnahmen beiseite zu räumen« (S. 558). Und er räumt diese Konstruktionsfigur in der Weise aus dem Weg, daß er die alte echte Jahreszahl samt dem echten Monogramme wieder als falsch bezeichnet. Kürzer kann man nicht mehr verfahren und auch nicht strenger in den Konsequenzen einer Behauptung sein, wie jener von der sogenannten Florentiner Technik.

Das Grundieren des Papiers ist so alt als die Verwendung des Silberstiftes. Das harte Metall brauchte eine harte Grundlage, welche einerseits beim Zeichnen einen Widerstand, anderseits eine solche rauhe Oberfläche abgeben mußte, damit der Stift sich abreibe und eine sichtbare Spur hinterlasse. Leim, Kreide und feinstes Knochenpulver erfüllten diese Bedingungen. Auch der junge Dürer hatte diese Manipulation schon als Lehrjunge inne, wie wir auf seinem sorgfältig mit Weiß grundierten Selbstbildnis aus seinem 13. Lebensjahr ersehen können. In diese Grundierungsmasse eine dunklere Farbe zu mischen, lag wohl schon frühe für jeden Künstler nahe, insbesondere, als statt des Stiftes die Tuschfeder benutzt und den Figuren eine plastische Gestaltung durch Schattierung und weiße Höhung gegeben wurde. Wir finden diese Grundierungsweise in den Niederlanden und in Deutschland schon nach der Mitte des 15. Jahrhunderts in allgemeiner Verwendung, und ich führe hier für eine derartige Präparierung des Papiers, wo verschiedene Töne, wie Grün, Gelb, Grau, dick aufgetragen wurden, um mit Tusche und Weiß darauf zeichnen zu können, einige Beispiele aus der Albertina-Publikation an: Nr. 370 Oberdeutscher Meister um 1450—70 (gelb); Nr. 928 Mariä Verkündigung, in Schongauer-Art (grün); Nr. 614 Unbekannter Meister, St. Georg, vom Jahre 1481 (grau); Nr. 133 Anonym, Kölnisch, 15. Jahrhundert, Madonna

lesend (grün); Nr. 805 Unbekannter Meister vom Jahre 1504 (braun); Nr. 93 H. Leu, Landsknecht von 1505 (grün).

Die Art und Weise, die Lichter durch zarte Parallelstrichelchen hervorzubringen, kannte man nur zu gut aus der Miniaturtechnik, und es ist hierfür bezeichnend, daß so wie bei letzterer auch auf grundierten Zeichnungen des 15. Jahrhunderts häufig außer Weiß noch lichtgelbe, rötliche und selbst goldfarbige Höhungen zu finden sind. Erst im 16. Jahrhundert tritt nur Weiß allein auf, das nach und nach ganze Flächen in breiten Strichen abdeckt. Das waren, kurz entwickelt, die Vorstufen für den jungen Dürer.

Wer aber Dürers künstlerischer Entwicklung Schritt für Schritt nachgeht, wird schon an seinen Jugendwerken beobachten können, wie er in allem und jedem, im großen und kleinen, inhaltlich und formell alle seine Zeitgenossen überflügelt, wie er, ausgehend von dem Gegebenen, dasselbe rasch umgestaltet. Wir sprechen auch hier nur wieder von seinen technischen Fortschritten. Der Silberstift, die Feder- und Pinseltechnik, die kolorierte Federzeichnung und das vollendete Aquarell, Kupferstich und Radierung, das alles entwickelt sich unter seiner genialen Hand in der kürzesten Zeit bis zu einem solchen Grade, wie man es in Deutschland vorher noch nicht gesehen hatte. Auch Dürers Grundierungen, zumal jene in Grün, sind im Vergleiche zu jenen anderer zeitgenössischer Künstler sorgfältiger, fortgeschrittener und komplizierter, sie unterscheiden sich durch den weichen samtartigen Ton, der sich bereits 1501 an der liegenden Nymphe, an sämtlichen echten Blättern der grünen Passion, an den Studien zum Helleraltar, bis zu den letzten Blättern der Jahre 1523—26 konstatieren läßt. Grün ist ihm hier die liebste Farbe, zu der er immer wieder zurückkehrt. Im Jahre 1508 sehen wir ihn neuerdings einen Schritt weitergehen und die Doppelgrundierung versuchen; um der grünen Farbe den kalten Schimmer zu nehmen, überstreicht er das Papier zuerst mit einem Karminrot und setzt das Deckgrün darauf, wodurch er einen warmen, weichen Ton erzielt.

Nach all dem zu schließen, wäre es fast unfaßlich, ihm im Jahre 1504 nicht eine derartige Technik zumuten zu wollen, die doch nichts anderes brachte, als was man bereits im vorhergehenden Jahrhunderte geübt hatte.

Daß Dürer in der grünen Passion seinen Federzeichnungen auch mit dem Tuschpinsel nachhilft — und ich glaube, gerade darauf gründet Springer seine Hypothese von der Florentiner Technik —, um die Körperformen runder und weicher zu gestalten, darf uns durchaus nicht wundernehmen. Das Streben nach Plastik läßt sich auch an seinen gleichzeitigen Stichen, wie z. B. Adam und Eva, deutlich beobachten. Doch abgesehen von

diesem Hinweise, abgesehen von der bereits 1501 in dieser Beziehung ganz gleichartig ausgeführten liegenden Nymphe (L. 466), läßt sich die Pinsellavierung auch an einem anderen Meister in einer Zeichnung der Albertina bereits feststellen, die um 1500—1502 fällt, ich meine die vielbesprochene und schon so manchen Namen tragende Darstellung der drei Reiter und der drei Toten. (Siehe Albertina-Publik., Jgg. I No. 44 unter Baldung.) Auch hier zeigen sich diese Tuschpartien in den Schatten und daneben die grellen, breit aufgetragenen Hintergründe in Weiß, ein ganz analoger Fall zu der grünen Passion. Und was um 1500 bereits in Deutschland nachgewiesen erscheint, das braucht nicht erst in Italien gesucht zu werden, und noch dazu, wie Springer meint, acht Jahre nachher. Immer und immer muß betont werden, daß für Dürer die Handzeichnung ein wesentlicher Bestandteil seiner Kunst war und daß keine Sorgfalt für ihn groß genug sein konnte, die technische Ausstattung derselben zu heben.

Sie überragte in allen seinen Entwicklungsphasen jene seiner deutschen Genossen, und man braucht, um dies auch von einer anderen technischen Zeichenweise darzutun, nur an seine Fertigkeit im Aquarellieren zu erinnern. Im Jahre 1498 schafft er, zwar noch nicht in reiner Pinseltechnik, den deutschen Reitersmann (Albertina L. 461), im Jahre 1506 aber bereits den Papstmantel zu dem Rosenkranzbilde (L. 494) als ein Muster vollendeter Aquarellmalerei, klar und hell mit breiten, flüssigen Pinselstrichen, wie es heute der modernste Kunstjünger nicht anders vermöchte. Woher hatte Dürer diese völlig neue Kunstart, die vor ihm weder in Italien noch in Deutschland geübt worden war?

Nach diesen Erörterungen erscheint es fast überflüssig, zum Schlusse noch auf die um 1506 bereits vorhandenen Clairobscur - Holzschnitte hinzuweisen, wie sie bei L. Cranach und, ich meine noch früher, bei Wächtlin vorkommen, die gleichfalls jene von Springer erst für 1508 anzusetzende Technik als längst schon bekannt voraussetzen lassen.

Alle gegen die Echtheit der grünen Passion ins Feld geführten Gründe haben sich nicht als stichhaltig erwiesen, Springers Theorie war schlecht begründet, und das Negieren allein wird ihm kaum die Zustimmung seiner Kollegen verschaffen. Eine derartige Negation ist die Verwerfung der bereits erwähnten Signaturen in der liegenden Nymphe und in der grünen Passion, sowie auch jener auf der Vorzeichnung zu Christus vor Pilatus (L. 479). Auch hier muß ich Springer einladen, das Original und nicht die Reproduktion anzusehen. Es fällt nicht schwer, trotz »der Form des A mit den nach oben konvergierenden Schenkeln« das Monogramm samt Jahreszahl als gleichzeitig mit den übrigen Federstrichen, mithin als echt anzuerkennen. Ich

ließ diese Probe von mehreren Wiener Fachkollegen machen, und nicht einer erhob Zweifel. Ein Schweizer Kunsthistoriker schrieb im Jahre 1893: »Wohin sollte denn eine Forschung führen, welche grundsätzlich jegliches Aktenmaterial — und er sprach hier von Signaturen —, welches nicht in den Rahmen der aufgestellten Hypothese paßt, als unecht verwirft?«

Geht Springer bei der Inachterklärung der grünen Passion noch mit allerdings nach seiner Art und Weise begründeten Einwendungen vor, so verzichtet er bei der gewiß nicht kleinlichen Behauptung, daß sämtliche Tier- und Pflanzenstudien der Albertina und anderer Sammlungen nicht von Dürer seien, fast auf jeden Nachweis. »Wer sich des traditionellen Entzückens entäußern kann, wird mir vielleicht recht geben, wenn ich alle diese prächtigen bunten Blätter für Dürer ablehne und einer späteren Zeit zuschreibe.«

Er verwirft hier in Bausch und Bogen, folgt rein seiner Empfindung und leider — auch seiner Laune; und diese muß in der Stunde, als seine Abhandlung entstand, eine recht schlechte gewesen sein.

Er sucht hier nicht das Sachliche hervorzuheben, nicht Dürers Streben, seinem starken Stoffgefühl an der Tier- und Pflanzenwelt Ausdruck zu verleihen, wie sich dasselbe auf seinen Stichen und Gemälden durch Belebung mit allerlei Tier- und Pflanzenformen betätigt. Man denke nur an die Madonna mit den Tieren (L. 460), an den Stich Adam und Eva von 1504, wo sich das Mäuschen, die Katze, das Häslein, Hirsch, Ochse und Papagei dicht drängen.

Da fast alle Tier- und Pflanzenstudien der Albertina datiert, zum Teil auch monogrammiert sind, wie der Hase mit 1502 (und Monogramm), das große Rasenstück mit 1503, die Blauraken mit 1512 (und Monogramm), die Akelei und das Schöllkraut von 1526, nach Springer aber in eine spätere Zeit, nach Dürers Tod etwa, fallen sollen, so müssen natürlich wieder alle die gleichzeitigen echten Signaturen und Jahreszahlen als falsch hingestellt werden.

Springer folgert hier: Zwischen dem großen Rasenstück (1503) und der Akelei (1526) können unmöglich 23 Jahre liegen, weil technisch gar kein Fortschritt bemerkbar sei, während z. B. bei entsprechend gleichzeitigen Kopfstudien, wie L. 5 Frauenkopf und L. 72 Markuskopf »alle wesentlichen Unterschiede der Zeichnungsart vor der venezianischen Reise und der nach der niederländischen« zu erkennen sind. Ganz natürlich! Wer sollte zwei Kopfstudien, welche 23 Jahre Dürerischer Entwicklung trennen, nicht auseinander halten können?

Dürer arbeitete durch sein ganzes Leben hindurch rastlos an der menschlichen Proportion, er vertiefte seine Erkenntnis der Gesichtsformen,

er schärfte seinen Blick für das Charakteristische, und in dem Maße, als seine Ziele höher stiegen, wurden seine zeichnerischen Ausdrucksmittel klarer, bestimmter und einfacher.

Wie ganz anders aber liegen diese Dinge bei den Pflanzenstudien. Hier handelte es sich nicht um eine seelische Erfassung, sondern um die möglichst getreue Nachahmung toter Modelle mit strengen linearen Formen und bunten Farben, lauter »kleiner Sonderexistenzen, wie Wölflin so fein sagt, die dargestellt sein wollen«. Das peinlich Strenge der Nachzeichnung und das treufleißige Modellieren von Blättern und Blüten mit spitzem Pinsel geht indes immer stark auf Kosten einer persönlichen Ausdrucksweise, und heute genau so wie zu Dürers Zeiten.

Bei seinen ersten derartigen Werken, wie dem großen Rasenstück, verwendet Dürer noch die ihm so vertraute Aquarelltechnik auf Papier; durch sie allein bewältigt er lebendig und frisch das phänomenale Gewirr von Gräsern und Kräutern in Naturgröße. Wohl einer seiner kühnsten Versuche, die Kunst aus der Natur heraus zu holen, dessen sich kaum einer seiner Zeitgenossen unterfangen hätte; und wer erst nach seinem Tode im 16. oder gar im 17. Jahrhundert?

Bei den nachfolgenden Studien, wie dem Veilchen, dem kleinen Rasenstück, der Akelei, dem Schöllkraut usw., greift Dürer leider zu der alten strengen Miniaturtechnik, jener alten erstarrten Malweise auf Pergament, welche die künstlerische Freiheit in jeder Weise einschränkte. Außerdem erstirbt der feuchte Glanz saftiger Pflanzen durch die dick auftrocknenden Deckfarben, und im Laufe der Zeit stellt sich mitunter sogar eine stumpfe, staubige, also ganz entgegengesetzte Wirkung ein. Die teilweise Auffrischung von glanzlos gewordenen Deckfarben durch Gummi oder Aquarellfirnis war zu Dürers Zeiten ja noch nicht bekannt.

Dürer machte hier keinen guten Tausch; alle diese späteren Pergamentmalereien erhoben sich nicht mehr zu der frischen Ursprünglichkeit, wie wir sie im großen Rasenstücke bewundern.

Und daher kommt es wohl, daß die Pflanzenstudien von 1503 bis 1526 dem vergleichenden Auge nicht jene fortschrittlichen Unterschiede aufweisen, als wir es sonst bei Dürer auf anderen Gebieten gewohnt sind.

Dieselben Qualitätsunterschiede treten auch bei den Tierstudien auf, sobald die geänderte Technik in Frage kommt. Der Hase (1502) in Aquarell auf Papier steht hoch über der Blaurake (1512), welche in der sublimsten Miniaturmalerei auf Pergament ausgeführt wurde.

Über die Echtheit des Hasen selbst oder der Blaurake mich zu verbreiten, halte ich für überflüssig. Das Selbstverständliche beweisen wollen, gehört zu den allerschwierigsten und zugleich undankbarsten Aufgaben, zumal in Kunstdingen! Ich sage hier nur folgendes: wem

bei der Betrachtung des jungen Feldhasen noch nicht die Augen aufgegangen sind über die künstlerische Potenz, die eine Tierseele in solcher Lebendigkeit darzustellen, den Tiercharakter so zu erlauschen und das Stoffliche so glanzvoll zu überwinden verstand, dem dürften auch Worte nichts beweisen.

Damit habe ich alle wesentlichen Einwände und Gründe, welche Springer für seine Behauptungen aufgestellt hatte, zu widerlegen versucht. Es war gewiß der Mühe wert; seine Irrtümer entsprangen zum größten Teil einer zu raschen und mangelhaften Durchprüfung des Stoffes und noch dazu ohne die Zuhilfenahme der Originale, wenngleich es sich nicht leugnen läßt, daß ihn hierin seine ausgesprochene Neigung zur Negation noch weiter führte, als er im Ernste beabsichtigte. Ich fürchte dabei nur, Springer hat damit seinem eigenen Rufe als Dürerforscher mehr als jenem der Albertina als erste Dürersammlung geschadet.

Zum Schlusse sei es noch im Interesse eines Toten gestattet, zwei Vorwürfe persönlicher Natur, welche Springer in Unkenntnis der Tatsachen erhoben hat, der strengen Wahrheit gemäß kurz als völlig unbegründet abzulehnen: einmal, daß der Name des verstorbenen Geheimrats Lippmann nur auf dem »Schmutztitel« Platz gefunden hätte, und daß, zweitens, die Herausgeber der Albertina-Dürer-Zeichnungen mit dem Satze: »Einige zweifelhafte Blätter fanden entsprechend der Gepflogenheit Lippmanns ..... gleichfalls Aufnahme« gegen den verdienstvollen Schöpfer der Dürer-Ausgabe einen »spitzen Vorwurf« im Sinne gehabt hätten, da nach Springer Lippmann bewußt nie einen zweifelhaften Dürer aufgenommen habe.

Was den ersten Punkt anlangt, so verweise ich auf die Tatsache, daß die Einführung des Doppeltitels (nicht Schmutztitels) samt Textierung schon mehrere Jahre vor der Inangriffnahme der Publikation, ganz unabhängig von uns, vom Geheimrat Lippmann vorgeschlagen und uns als Manuskript übersandt wurde.

Bezüglich des zweiten Punktes zitiere ich aus Lippmanns Dürer Bd. II den Vorbericht zu den Abteilungen V—XXII.: »Einige Blätter wurden in die vorliegende Abteilung aufgenommen, trotzdem ihre Originalität unsicher ist. Unsere Zweifel haben wir im beschreibenden Text an den betreffenden Stellen ausgedrückt und glauben in dieser Weise dem Zweck des Werkes besser zu dienen als durch einfaches Weglassen einer Zeichnung von zweifelhafter, aber doch möglicher Echtheit.«

Und ganz in demselben Sinne, um den einheitlichen Charakter des Gesamtwerkes zu wahren, gingen auch die Wiener Herausgeber des V. Bandes vor.

Zu einer Zeichnung Dürers.

Antwort an Herrn Professor Jaro Springer.

Von **Zoltán Takács.**

Im II. Heft 1905 der Graphischen Künste hatte ich das Glück, eine vorher nicht veröffentlichte Zeichnung Dürers, Christus vor Pilatus darstellend, zu publizieren. Herr Professor Jaro Springer kam in seiner Kritik der neuesten Dürer-Publikationen (Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX. Band, 6. Heft, S. 553) auch über dieses in der Sammlung des Louvre befindliche Blatt zu sprechen und erklärte dasselbe für eine alte Fälschung. Da ich seiner Zeit in meinem Begleittext nicht über das Notwendigste hinausgegangen bin, so sei es mir jetzt erlaubt, durch Anführung einiger Beweise die Echtheit der fraglichen Zeichnung zu verteidigen.

Herr Prof. Springer behauptet, ich schließe aus der Verschiedenheit der Tinten, in welchen die Zeichnung ausgeführt wurde, daß die Arbeit in zwei verschiedenen Perioden entstanden ist. Meine Worte können in diesem Sinne nicht gedeutet werden. Lauter Stilunterschiede waren es, die mich zu dieser Annahme geführt haben, und diese Abweichungen in der Formengebung sehe ich auch jetzt. Die Linien der rechten Seite erwecken nicht in dem Maße die Illusion der plastischen Rundung, wie die der linken. Wiederholte Prüfung der Zeichnung hat mich jedoch zu der Überzeugung gebracht, daß ich mit meiner Datierung der rechten Hälfte (um 1504) zu weit zurückgegangen bin. Die Neigung zur leichten und luftigen Architektur bekundete Dürer schon zur Zeit der ersten Blätter des Marienlebens, die Formen des Portals, in dem Pilatus steht, passen aber besser in die Jahre nach der zweiten Venezianischen Reise.

Architekturen ähnlichen Charakters finden wir auf der Albertina-Kreuztragung L. 522 (um 1511), ähnlich gegliederte Pfeiler auf der Auferstehung derselben Sammlung L. 520 und der rätselhaften mythologischen Darstellung des Britischen Museums L. 260. Die Türe im Hintergrunde der den Tod der Heiligen Jungfrau darstellenden Zeichnung (Albertina, L. 474), hat ebenfalls ein auf Pfeilern ruhendes dreieckiges Giebelfeld. Das Ecce Homo der kleinen Passion (B. 35) und der Hintergrund

der 1510 datierten Holzschnittdarstellung der Enthauptung des Täufers (B. 125) verraten auch Dürers Vorliebe für Anwendung der Pfeiler und reichgegliederten Gesimse. Daß er bei flüchtigen Skizzen auf fehlerlose, perspektivische Konstruktion kein großes Gewicht legte, beweisen die Albertina-Zeichnungen L. 522, 521 (Madonna mit vier Heiligen) und 566 (Ansicht des Hafens von Antwerpen).

Der Treppengiebel des Hintergrundes ist uns aus dem Christus vor Pilatus und Ecce Homo der Kupferstich-Passion (B. 7 und 10) bekannt. Die Bögen des Hauses im Hintergrunde rechts scheinen mit ihren Säulen die natürliche Konsequenz der Motive der Triumphpforte zu sein.

Ich halte es für ganz ausgeschlossen, daß ein Kopist die Dürerschen Grundformen, samt ihren eigentümlichsten Verschiebungen so genau nachgeahmt hätte, wie es hier nach Herrn Prof. Springers Annahme der Fall wäre.

Um die Echtheit unserer Zeichnung zu beweisen, möchte ich nur unzweifelhaft echte Arbeiten Dürers zum Vergleiche heranziehen.

Man betrachte nur die Hand des auf Christus hinweisenden Alten und vergleiche dieselbe mit den Händen auf den Albertina-Zeichnungen aus dem Jahre 1518. Der kranztragende Reiter L. 550 und der Trophäenträger L. 551 zeigen die Grundformen ihrer Hände zu demselben Schema zusammengefaßt, wie die Figuren der Louvre-Zeichnung und besonders der auf Christus weisende Alte. Das Metacarpium hier wie dort, auf die gleiche Weise, mit parallelen Strichen bedeckt, der Daumenansatz bei den folgenden Trophäenträgern (L. 553, 554) ähnlich akzentuiert.

Der stark aufgetriebene Daumen ist ein stets wiederkehrendes Kennzeichen des Dürerschen Stiles. Unsere Zeichnung ist ein prägnantes Beispiel dieser Eigentümlichkeit und läßt sich daraufhin mit anderen Werken des Meisters unschwer vergleichen. Für die Übereinstimmung des Augenschemas seien als Beispiele die Beweinung L. 379 und das Frauenbad L. 398 der Albertina und das Berliner Studienblatt L. 41 erwähnt. Die Nase mit ihrem breiten, geraden Rücken des zu äußerst links stehenden Gewappneten der Louvre-Zeichnung vergleiche man mit L. 550 und 553. Einen anderen, ebenfalls häufig angewendeten Nasentypus erkennen wir bei dem schon erwähnten alten Manne neben dem Erlöser. Derselbe charakterisiert unter anderen den nackten Mann auf der interessanten Frankfurter Zeichnung L. 194. Diese glänzende Probe Dürerscher Zeichenkunst weist noch mehrere überraschende Beweise der Echtheit unseres Blattes in der Behandlung der Ohrformen (s. den erwähnten Mann und die ihm gegenüber stehende Frau) und in der aufwärtsblickenden Figur auf. (Ein ähnliches Motiv auch auf L. 195.) Man beachte bei der letzteren die Konstruktion des Kinnes und die Zeichnung des Mundes. Müssen sie nicht unbedingt von dem Zeichner des Mannes auf der Treppe

unserer Darstellung aufskizziert worden sein? Das Frankfurter Blatt ist von 1516 datiert, steht also dem neueren Teil unserer Zeichnung auch zeitlich sehr nahe. Beweise können daher von treffenderer Stelle nicht genommen werden.

Dürers Federzeichnungen werden in dieser Periode durch einfache, aus ziemlich hart gezogenen parallelen Linien bestehenden Strichlagen charakterisiert, die mitunter mit kürzeren Linienmassen wechseln. Die Umrisse sind gewöhnlich noch härter und dicker gezogen; sie fassen die Formen zu etwas kalligraphisch gewordenen Schemen zusammen. Dieser Stil manifestiert sich in den Trophäentragenden und der Louvre-Zeichnung auf die gleiche Weise. Ein Kopist hätte seine Aufgabe nicht so historisch lösen können. Wäre die Jahreszahl 1518 auf dem Blatte nicht zu lesen, so könnte man die linke Hälfte der Zeichnung auch in diesem Falle nicht anders datieren.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Karl Künstle. Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen. Freiburg i. B. (Herder), 1906. 20 M.

Die kleine Kapelle von Goldbach liegt am Überlinger See, unmittelbar am Wasser. Nachdem 1899 Darstellungen von Aposteln im Chore zutage gekommen waren, gelang es 1904, weitere Freskenreste an den Oberwänden des Langhauses freizulegen. Sie sind inzwischen bereits restauriert; um so wertvoller ist die sorgfältige, vortreffliche Herausgabe der aufgefundenen Reste in einer Reihe von Farbentafeln und schwarzen Netzdrucken.

Wie im Schiff der Georgskirche zu Oberzell auf der benachbarten Reichenau war auch in Goldbach eine Auswahl von Wundern Christi dargestellt, z. T. finden wir die gleichen Szenen; am Chorbogen sieht man Winidhere und Hiltepurg, die Stifter der Fresken mit ihren Patronen. Sie waren nicht zugleich die Begründer des Kirchleins; die entdeckten Fresken befinden sich nämlich unmittelbar unter der Decke auf Wandteilen, die jünger sind als die unteren; auf diesen nimmt man die Spuren einer ältereren Freskenreihe wahr, über deren breiten, farbenfrohen Mäandersaum die jetzt aufgedeckten hinübergemalt wurden.

Die Verwandtschaft der letzteren mit den bekannten Fresken von Oberzell ist die denkbar größte, im Bildumriß wie im Stil; wir haben in den Goldbacher Fresken offenbar Werke der Reichenauer Schule vor uns aus derselben Zeit und Richtung wie die Oberzeller Gemälde. Da über die Entstehungszeit des Goldbacher Baues keinerlei Quellen berichten, sucht K. auf dem Umwege über die Reichenau zu einem Ergebnis zu kommen. Er gelangt zu überraschenden Schlüssen.

Die Nachrichten über die Bauten zu Oberzell machen wahrscheinlich, daß hier bereits von Hatto III. (888—913) eine größere Basilika errichtet wurde. K. sieht in dieser die heute noch vorhandene und

folgert: auch die Fresken sind aus Hattos Zeit, sie sind bisher 100 Jahre zu spät angesetzt, wir haben in ihnen, wie den Fresken zu Goldbach, Wandmalereien karolingischer Zeit. Das wäre eine wichtige Sache, wenn's Tatsache wäre. Aber die Baugeschichte der Georgskirche bedarf noch weiterer Klärung. Man höre, was J. Zemp darüber sagt in seiner vorzüglichen Publikation der (von ihm selbst aufgedeckten) merkwürdigen Fresken im Kloster S. Johann zu Münster in Graubünden,[1]) die er, anscheinend mit Recht, in die karolingische Zeit setzt. Auch Zemp weist den Bau der Georgsbasilika Hatto III. zu, glaubt aber an eine spätere Erneuerung der die Fresken tragenden Oberwände und des Lichtgadens. »Der Lichtgaden, sagt er, ist nicht homogen mit den unteren Teilen; er ist das Werk einer großzügigen Erneuerung einer niedrigeren und bescheideneren Basilika.« Der Erneuerer habe die Verhältnisse der alten Arkaden »ignoriert und bei der Anlage seiner größeren neuen Oberlichter nicht einmal die Axen der alten Archivolten berücksichtigt«. Vollends auseinander gehen Künstles und Zemps Ansichten über die Ostteile der Kirche, nach K. sind sie das Älteste, nach Z. spätere Zusätze; offenbar sind die Grundlagen hier noch unsicher. Insbesondere fehlt über die Zeit der Ausmalung der Oberzeller Kirche jedes unmittelbare Zeugnis. Will ich undatierte Gemälde zeitlich festlegen, so bleibt der beste Weg, sich nach verwandten datierten Sachen umzusehen. Und da kann man nicht bestreiten, daß die Handschriften-Malereien aus dem Ende des 10., der Frühzeit des 11. Jahrhunderts den Wandgemälden in Reichenau und Goldbach am nächsten stehen. Gerade die letzteren sind den Miniaturen, scheint es, noch näher als die Reichenauer Sachen. Man beachte auf Taf. I, wie die Ohren gebildet sind, und vergleiche damit in der Hs. Ottos III. in München (Cim. 58) die auf der Darstellung der Fußwaschung (wo für Christus und seine Begleiter die nämlichen beiden Formen wie auf dem Fresko vorkommen) oder man vergleiche für Halsausschnitt und Ärmel etwa Bl. 105^{b} in der für Heinrich II. geschriebenen Hs. Cim. 57 und beachte auch die Farben, denn auch für die Handschriften ist das blaßgelbe Inkarnat mit den grünen Schatten charakteristisch. Lägen 100—120 Jahre zwischen Handschriften und Wandgemälden, so hätten wir hier einen doch höchst seltsamen Fall von künstlerischer Stagnation. Es spricht gegen diese Annahme auch der Umstand, daß nicht in der ältesten Reichenauer Bilderhandschrift, welche wir kennen, in dem Aachener Ottonenkodex, sondern erst in der Hs. Cim. 58 eine Reihe der Reichenauer Wandbilder wiederkehrt.

[1]) J. Zemp u. R. Durrer, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden, Mitt. d. schweiz. Ges. f. Erh. histor. Kunstdenkm. N. F. V. u. VI., Genf 1906.

Allerdings ruhen die ottonischen Zyklen im wesentlichen auf karolingischer Grundlage, das lassen die Bilderfolgen der ottonischen Hss. noch deutlicher als die an den Wänden erkennen (vgl. m. Bemerkungen in dieser Zeitschrift 1901, 473), auch kann man die künstlerische Überlegenheit der Wandmalereien gegenüber den Miniaturen nicht in Abrede stellen, aber giebt es nicht noch andere Abstände als die der Zeiten? Ich möchte also meinen, hier sei vorläufig nichts bewiesen. Immerhin, auch der Text der Publikation ist eine interessante, anregende Gabe.

Vielleicht kann am ehesten die Plastik uns eine Vorstellung davon geben, wie in karolingischer Zeit die Wunder Christi in der Bodenseegegend dargestellt worden sind. Wichtig wäre es da, die Fäden zu verfolgen, die vom sog. Diptychon des Tuotilo nach Reims führen. Die Evangelistenfolge, die das Diptychon bietet, ist ganz dieselbe wie auf dem Deckel des Münchener Codex aureus (Cim. 55); auch der Christus hat hier sein Vorbild; desgleichen wurzelt der Stil im Reimser; interessant, zu sehen, wie seine französische Eleganz sich in St. Gallen verflüchtigt hat.

Die »ascensio Marie« auf der zweiten St. Galler Tafel geht wohl ebenfalls auf ein Reimser Urbild. Flodoard (Mon. Germ. SS. XIII, 479) berichtet, daß Hincmar »sermonem beati Jeronimi de ipsius Dominae assumptione scribi fecit et tabulis eburneis auroque vestitis munivit«. Ein Deckelelfenbein, für einen Sermo de assumptione Mariae bestimmt, stellte kaum etwas anderes dar, als eine Himmelfahrt der Jungfrau. Nun »paßt kein Bild besser zu den Schilderungen, die Pseudo-Hieronymus von Marias Versetzung in den Himmel gibt«, als jenes St. Galler (so O. Sinding); auch klingen die Motive an die des Reimser Utrechtpsalters auffallend an.

Jene Reimser Goldreliefs des Münchener Codex aureus bringen aber auch Wundertaten Christi. So ähnlich, wie sie auf diesem Deckel gegeben sind, dürfen wir sie auch in St. Gallen(-Reichenau) für das 9. Jahrhundert als bekannt voraussetzen.

Aber stehen diese Reimser Reliefs in Erfindung und Stil den Reichenauer und Goldbacher Wandgemälden so nah wie die ottonischen Handschriften? Gewiß nicht.

Die flügellose, gekrönte, langhaarige, wahrscheinlich weibliche Figur auf dem merkwürdigen Bamberger Bilde der zum thronenden Christus emporsteigenden Gläubigen (Bamberger Hs. A. I. 47, vgl. Künstle S. 27) ist doch gewiß kein S. Michael. — K. erwähnt mehrfach das Oxforder Elfenbein mit Christus auf dem Löwen und Basilisken (Westwood Fi. iv. Nr. 126, S. 55 f.). Bekanntlich sind auf dieser Tafel die drei Szenen des jetzt in Berlin befindlichen altchristlichen Diptychonfragments (Abb. Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsamml. 1903, Heft 1) kopiert worden. Es ist unbemerkt

geblieben, daß dieselben drei Szenen, in der gleichen Reihenfolge auf einem Münchener Buchdeckel (Münchener Staatsbibl. Cim. 143) wiederkehren; es ist interessant zu sehen, wie sich auf dem jüngeren Münchener Relief die altchristlichen Szenen verwandelt haben; auch ist auf dem Deckel derselben Handschrift als Gegenstück eine Tafel mit drei weiteren Darstellungen vorhanden, die ebenfalls a. d. Oxforder Tafel vorkommen und auch auf dem altchristlichen Diptychon vorhanden gewesen sein werden. *Vöge.*

Malerei.

Theodor Raspe. Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 60. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1905. 10 und 78 S. M. 5.—.

Das Ziel »den Entwicklungsgang der Nürnberger Buchmalerei zu skizzieren«, ist mit dieser Arbeit nicht erreicht und war nicht zu erreichen. Das dem Verfasser — fast ausschließlich in den bayerischen Bibliotheken — bekannt gewordene Material ist zu spärlich. Die Angaben über die studierten Bände sind lückenhaft. Über die Zahl der Illustrationen, über Format und Maße, über die Gründe der Lokalisierung werden wir nicht ausreichend belehrt. Die Handschriften aus dem 14. und 15. Jahrhundert, von denen die Rede ist, sind fast ohne Ausnahme mittelmäßige Arbeiten, die von der Nürnberger Kunst auf diesem Felde einen ungünstigen Begriff geben und — was schlimmer ist — keinen bestimmten Lokalcharakter erkennen lassen.

Lehrreicher als der erste ist der zweite Teil des Bandes, wo von Jacob Elsner, dem zu Nürnberg in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts tätigen Miniaturisten gesprochen wird. Hier ist alles Wissenswerte, auch das von Bruck neuerdings Ermittelte übersichtlich und nicht ohne Kritik zusammengestellt. Übrigens: das Deckelblatt der Episteln Elsners, der hl. Paulus, ist nach einer Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett (Sammlung v. Beckerath) ausgeführt, die in Lippmanns Dürer-Kodex (II, 183) publiziert ist.

Im ganzen hat der Verfasser ein unglückliches Thema getroffen, das auch bei wesentlich größerem Kraftaufwand schwerlich mit Nutzen und Erfolg zu behandeln war. Ein Verzeichnis der nachweislich in Nürnberg entstandenen Miniaturen — freilich eine schwere Aufgabe bei dem heutigen Stande der Bibliothekskataloge — wäre erwünschter als dieses Scheinbild einer Geschichtsdarstellung. *Friedländer.*

Mitteilungen über Forschungen.

Die Cappella di S. Biagio in S. Nazaro e Celso zu Verona erhält in der Geschichte ihres Baues und ihrer Ausschmückung durch Werke der Malerei zuerst eine aus dem urkundlichen Material im Staatsarchiv zu Venedig geschöpfte gründliche Erläuterung durch eine ausführliche Arbeit Gius. Biadegos, des verdienten Direktors der Kommunalbibliothek zu Verona (La Cappella di S. Biagio nella chiesa dei ss. Nazaro e Celso di Verona im Nuovo Archivio Veneto, 1906 vol. XI parte II). Der Grundstein für ihren Bau wurde am 7. März 1488 gelegt, 1508 wurden die Reliquien des H. Blasius in die neue Kapelle übertragen, die dazumal also ziemlich fertig gewesen sein muß; ihr Hauptaltar wurde indes erst 1529 geweiht. Der Architekt, der den Bau entwarf, ist unbekannt. Biadego wirft die Frage auf, ob es nicht G. M. Falconetto gewesen sein könnte, der später auch zu seiner Dekoration herangezogen ward. Der ausführende Werkmeister war Beltrame Jarola (Giarola) muraro, während ein Bartholomeus lapicida da Valsoldo sive Beltramus die vier Grüfte (sepolture) herstellte, die innerhalb der Kapelle an Mitglieder der Compagnia di S. Biagio vergeben wurden (es ist indes nicht ausgeschlossen, daß beide ein und dieselbe Person waren). Im Jahre 1508 begegnet sodann ein Bernardino »tagiapreda«, der die Arca für den Leib des H. Blasius sowie den Altaraufbau, an dem sie ihre Stelle findet, um den Preis von 70 Dukaten ausführt. Außerdem kommt er zusammen mit seinem Sohn Gregorio von 1510—1520 mit kleineren Arbeiten für die Kapelle beschäftigt vor. Er war ein Sohn des Gregorio Panteo († 1497), den uns einige Distychen seines älteren Sohnes Giovanni als geschätzten Bildhauer enthüllen, ohne daß wir indes präzisere Kunde von seinen Arbeiten besäßen. Von seinem Sohne Bernardino ist dagegen Kunde einiger Werke seiner Hand überliefert, so eines Portals für die Kirche S. Alò (1497), der Herstellung des Ponte delle Navi (1503), den die Überschwemmung der Etsch im Jahre 1493 umgerissen hatte, u. a. m. — Im Jahre 1531—1533 führen endlich Pietro und dessen Sohn Gabriele die Bodenpflasterung der Kapelle aus. Beide waren bloß gewöhnliche Steinhauer, von denen man sonst keine

Arbeit kennt; aber Gabriele schenkte der Heimat eine ihrer größten künstlerischen Zierden: er war der Vater Paolo Veroneses!

Noch vor Schluß des Jahrhunderts beginnt auch das Werk der Ausschmückung unserer Kapelle. Aus den Jahren 1497—1499 datieren die Zahlungen an G. M. Falconetto »per depengere la mitade della capella«, wobei er Domenico Morone zum Arbeitsgenossen hat. Des letzteren Sohn Francesco führt zur gleichen Zeit eine Arbeit aus, wofür er zur Hälfte von der Compagnia di S. Biagio, zur andern von den Mönchen von S. Nazaro e Celso bezahlt wird. Wahrscheinlich ist dies das Fresko der Taufe Christi, das, ursprünglich in einer Nebenkapelle befindlich, seit 1882 in das Museo civico übertragen, aber fälschlich stets dem Cavazzola zugeschrieben wurde und nun jüngst durch Graf Gamba und Bernardini dem Fr. Morone zurückgegeben ward (Cicerone9 II, 738 i). Von 1504—1506 (nicht, wie bei Vasari III, 674 zu lesen, schon 1493) malt sodann Bart. Montagna die Apsis der Kapelle mit Szenen aus der Legende des Heiligen aus, wohl sein bedeutendstes Werk, leider nur schlecht erhalten (in den von Biadego mitgeteilten ausführlichen Zahlungsvermerken heißt es unter anderm: M°. Bartolomio Montagna da Vicenza depentor de' aver ... per manifatura de dover depenzar dita capela de San Biasio, zoè sopra l' altare comenzando in cima e fenir in fina in fondo ... per sua parte de ducati cento cinquanta). Betreffs des 1510—1511 von Paolo Morando il Cavazzola ausgeführten Verkündigungsfreskos am Eingangsbogen der Kapelle bringt Biadego die interessante, urkundlich belegte Nachricht, wonach dasselbe schon 1508 bei dem Maler Martino Zeno bestellt wurde, ein Name, der bisher in der Kunstgeschichte Veronas nicht bekannt war, obwohl er in den Steuerkatastern von 1492—1515 vorkommt (in letzterem Jahre war er schon verstorben). Der Grund, warum Zeno das Werk nicht ausführte, bleibt im Dunkeln. Auch für das 1514—1519 entstandene Altarbild Fr. Buonsignoris werden die Zahlungsvermerke beigebracht, ebenso die für die von Gir. dai Libri 1526—1529 gelieferte Predella desselben; letzterer hatte im Verein mit seinem Bruder Callisto (der uns bisher auch nicht bekannt war) schon früher (1524—1525) die Vergoldung des Rahmens des Altarbildes besorgt, den ein Pero intagiador geschnitzt hatte, von dem sonst nichts bekannt ist. Auch ein anderer Holzbildhauer arbeitet für die Kapelle: Francesco di Antonio verfertigt 1527 eine »mazonara et doi angeli«. Die Bedeutung des ersten Ausdrucks weiß Biadego nicht zu erklären; in dem Meister vermutet er entweder Francesco di Antonio Giolfino oder einen zweiten Holzschnitzer dieses Namens, der durch den Kataster von 1508 beglaubigt ist.

Endlich kommen noch in den Rechnungen mit Arbeiten von geringerer Bedeutung vor ein Zuan Giacomo »barbero e depentoro« (1490 de de-

penzer la capeleta, 1492 per le depenture de le asse, 1497 per aver depento e fato lo adornamento de foravia de la Capella) und ein Zuan depentor 1518 mit unbestimmbaren Arbeiten; der letztere könnte Giovanni Caroto, der Bruder Gianfrancescos sein (s. L' Arte VII, 64—67). Schließlich noch drei Glieder der Familie Badile: Antonio, der im Verein mit seinem Sohn Francesco zwei Fahnen malt; Bartolomeo, ein Bruder Antonios, der 1490 einen hölzernen S. Sebastian bemalt, und Francesco, der 1533 eine Kirchenfahne malt. Über das Triptychon Mocettos bringen die Urkunden keine Notiz.

In einer zweiten Studie (Michele Sanmicheli e il Palazzo de' Lavezola in den Atti della r. Accademia delle Scienze di Torino, vol. XLI, 1 Aprile 1906) erörtert Biadego die Frage nach dem Bauherrn und der Zeit der Errichtung desjenigen Bauwerks Sanmichelis, das durch Vermächtnis des letzten Sprossen der Familie Pompei, der Erbin der Lavezola, in den Besitz der Stadt Verona gelangt ist und heute die Schätze des Museo civico birgt. Biadego weist nach, daß nicht Alberto Lavezola (1533 bis 1581), wie die Lokalhistoriker seither annahmen, sondern sein Oheim Niccolo (1500—1562) der Erbauer des Palastes war, sowie daß dieser wahrscheinlich zwischen 1527 und 1555 entstand, nachdem Sanmicheli aus dem Kirchenstaate heimgekehrt war und ehe er Verona wieder verließ, um in Padua, Venedig, Dalmatien und der Levante tätig zu sein. Darauf deutet auch die schon von Burckhardt im Cicerone betonte Beeinflussung Sanmichelis durch den von Bramante für Raffael auf Piazza Scossacavalli in Rom erbauten Palast hin. Doch betont Biadego, daß dieselbe sich noch viel mehr am Pal. Guastaverzi (jetzt Malfatti) kundgibt, insofern dieser im Erdgeschoß gleich dem römischen Vorbilde von fünf Arkadenöffnungen zwischen Rustikawandflächen durchbrochen erscheint.

C. v. Fabriczy.

Gemalte Behälter für Darbringung von Kerzen. Eine Art von Malereien, die vielleicht anderweit noch keine Beachtung gefunden hat, ist die Bemalung von großen cassoni zur Darbringung von Kerzen für den Altar der Stadtheiligen. In Siena fand, wie man weiß, diese »offerta« durch Behörden, Korporationen, tributpflichtige Ortschaften, unterworfene Feudalherren etc. an den Altar der Jungfrau am Fest der Himmelfahrt Mariä, am 15. August statt. Unter dem 21. August 1302 findet sich nun im Register der städtischen Kämmerei (Staatsarchiv Siena, Biccherna 117 f. 284 2) neben den Ausgaben für die am 15. August durch die Behörden dargebrachten Kerzen die Zahlung an einen nicht genannten Maler verzeichnet für die »dipentura de la chassa del detto ciero grosso«.

Florenz, Januar 1907. *Robert Davidsohn.*

Giovanni Pisano in Siena i. J. 1314. Bei der relativen Dürftigkeit des urkundlichen Materials über das Leben des bedeutenden Sohnes eines großen Vaters wird die folgende Mitteilung Interesse beanspruchen dürfen, obwohl sich ihr nichts weiter entnehmen läßt, als die Tatsache, daß Giovanni 1314 in Siena lebte, daß die Kommune ältere Forderungen an ihn hatte, wir wissen nicht aus welchem Anlaß, und daß diese auf mit großer Majorität gefaßten Ratsbeschluß niedergeschlagen wurden.

Im Ratsprotokoll vom 9. März 1314 (Staatsarchiv Siena, Cons. gener. 83 f. 100 2 ss.), zur Zeit als Graf Carlo von Battifolle Podestà und Messer Pangnoño de Cimis aus Cingoli Kapitan war, heißt es: »Item, cum barigellus comunis Senensis ex forma ordinamentorum dicti comunis debeat recolligere et exigere omnes pecunie quantitates, que debentur comuni Senensi quacumque de causa, et ipse velit exigere et recolligere a magistro Johanne condam magistri Niccole certas pecunie quantitates per ipsum debitas comuni Senensi, et ipse induxerit coram ipso barigello certa sua instrumenta et jura ad defensionem sui et suorum bonorum, que in presenti consilio legi audivistis per Ser Minum magistri Mattei notarii, et prout in ipsa defensione coram ipso barigello producta et allegata et scripta per dictum notarium plenius continetur, unde si videtur et placet dicto presenti consilio, quod prefata instrumenta et jura producta per dictum magistrum Johannem ad defensionem sui et suorum bonorum approbentur per dictum consilium pro veris, equis et non simulatis, in Dei nomine consulatis.« — Der Einspruch des Giovanni wurde mit 187 gegen 17 Abstimmungskugeln genehmigt.

Es sei eine auf Giovanni bezügliche Notiz aus dem jüngst von Lisini veröffentlichten »Costituto del Comune di Siena volgarizzato nel 1309—1310« (Siena 1903) hinzugefügt. Das Statut erwähnt ihn zweimal, doch die von 1284 herrührende Bestimmung »De la immunità del maestro Giovanni del maestro Niccola« (Steuerbefreiung) ist bereits von Milanesi in seinen Documenti per la Storia dell' Arte Senese erwähnt worden. Die andere — Distinzione III, Rubrica 282 — enthält Festsetzungen wegen Neubaues von San Giovanni und Ankaufes eines Hauses für diesen Zweck, »et in esso luogo si debia edificare la chiesa in onore del beato Giovanni, secondo che disegnato è di fare, o vero si disegnera per lo maestro Giovanni capomaestro dell' uopera Sancte Marie, o vero per altri maestri . . . . . . Et fatto è questo capitolo anno Domini MCCLXXXXVI ind. VIIII del mese di magio«.

Die Aufnahme dieser Bestimmungen in die italienische Bearbeitung des Statutes i. J. 1309/10, die Ratsverhandlung von 1314, und endlich,

wie hinzuzufügen ist, sein Grabstein (Vasari-Ausg. Milanesis I, 319 n. 2) ergeben mit Gewißheit, daß Giovanni Pisano bis an sein Lebensende Sieneser Bürger blieb.

Florenz, Februar 1907. *Robert Davidsohn.*

Zu Michelangelos Fresken der Capella Paolina. Nach einer Notiz, die in den von Steinmann und Pogatscher veröffentlichten Dokumenten zu Michelangelo (Repert. 1906, 5. Heft, S. 399) zu finden ist, hat Papst Paul III. die Fresken Michelangelos in der Paolina am 12. Juli 1545 besichtigt. Doch kann es sich hier nur um eine Besichtigung der im Entstehen begriffenen Arbeiten handeln, trotz des Wortlautes im dort angeführten Diarium.

Zum Beweise diene eine Notiz, die sich in der Korrespondenz Serristoris, Gesandten Cosimos I. in Rom, findet. Der betreffende Band des Florentiner Staatsarchivs (Medicco 3466) ist betitelt: »Terzo Registro delle lettere scritte dall' ambasciador Serristori al Sr Duca di Fiorenza nel 48 e 49«. Auf Fol. 156v spricht der Gesandte unter dem Datum des 13. Oktober 1549 von der ungemeinen Rüstigkeit des Papstes (der kaum einen Monat später starb) und erzählt zum Beweise dessen: »S. Sta . . . . si trova si gagliarda che questa mattina montò una scala a piuoli [Sprossenleiter] di X o XII scalini per vedere le pitture che faceva il Buonaroti nella Cappella che S. Sta gli fa depingere«.

So waren die Gemälde der Paolina kurz vor dem Ende des Papstes entweder noch nicht vollendet, oder eben fertig gestellt. *G. Gr.*



DIE

DEUTSCHE MEDAILLE

IN

KUNST- UND KULTURHISTORISCHER HINSICHT

INHALT.

Seite

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.